STANISŁAW JERZY LEC

WIERSZE

IRENA TUWIM

ŁÓDZKIE PORY ROKU

ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA

LIRYKI

KAZIMIERZ WROCZYŃSKI

MOJA ANKIETA LITERACKA

ANDRZEJ STAWAR

GAŁCZYŃSKI – POCZĄTKI TWÓRCZOŚCI

JAN ARTUR RIMBAUD

STATEK PIJANY

RĘCE JOANNY MARII

Rok 11. / 1955

TWÓRCZOŚĆ 12

TWÓRCZOŚĆ

GRUDZIEŃ 1955

12

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK ZWIĄZKU LITERATÓW POLSKICH

ROK XI GRUDZIEŃ 1955 Nr 12

SPIS TREŚCI

Stanisław Jerzy Lec
PRZEZORNI PIEŚNI KRÓTKIE PRZED BURZĄ Z POCIĄGU NA POCIĄG EROTYK W ROCZNICĘ EMIGRANCI
Str. 5

Irena Tuwim
ŁÓDZKIE PORY ROKU
Str. 10

Anna Świrszczyńska
OCZY RANEK W LASACH KRAJOBRAZ PODGÓRSKI POCAŁUNEK POWAGA
Str. 29

Kazimierz Wroczyński
MOJA ANKIETA LITERACKA
Str. 31

Andrzej Kuśniewicz
PRESENCE FRANÇAISE
Str. 79

Andrzej Stawar
K. I. GAŁCZYŃSKI — POCZĄTKI TWÓRCZOŚCI
Str. 82

Jan Artur Rimbaud
STATEK PIJANY RĘCE JOANNY MARII (przeł. *Roman Kołoniecki*)
Str. 128

Archiwum
NIEZNANY LIST MICKIEWICZA
Str. 133

Książka miesiąca
OPOWIADANIA MARII DĄBROWSKIEJ — *Andrzej Kijowski*
Str. 137

Wśród książek
WEINTRAUBA DZIENNIK LIRYCZNY — *Michał Głowiński*
Str. 145

MIĘDZY DEMASKATORSTWEM A TAKTYKĄ — *Andrzej Lam*
Str. 149

NAD „NOTATKAMI Z OBU BRZEGÓW WISŁY" — *Ludwik Grzeniewski*
Str. 152

ŚMIAŁY REKONESANS — *Jan Józef Lipski*
Str. 155

„LOS" — *Zdzisław Najder*
Str. 158

Teatr

„WESELE" W ROKU 1955 — *Wojciech Natanson*
Str. 152

Na widnokręgu

Z PRASY — *Andrzej Kijowski*
Str. 170

PISARZE RADZIECCY O LITERATURZE WSPÓŁCZESNEJ — *Józef Spinc*
Str. 172

PIĄTE MOCARSTWO — *Julian Stawiński*
Str. 175

SYTUACJA PISARZY POSTĘPOWYCH W AUSTRALII — *Walter Kaufmann*
Str. 180

REFLEKSJE NA PUSTYNI — *n. i.*
Str. 182

MIĘDZY PREDESTYNACJĄ A ŁASKĄ — *ab*
Str. 184

Noty
Str. 187

Książki nadesłane
Str. 190

REDAKTOR NACZELNY
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Wydaje Instytut Prasy „Czytelnik"

Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, cent. 8-24-11, wewn. 54. Adres administracji: Warszawa, Wiejska 12, tel. 8-24-11.

Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.

Cena numeru zł 7.— Prenumerata kwartalna zł 21.—, półroczna zł 42.—
Zamówienia i przedpłaty przyjmują wszystkie Urzędy Pocztowe i listonosze.
Informacji w sprawie prenumeraty opłacanej w kraju ze zleceniem wysyłki za granicę udziela oraz zamówienia przyjmuje Oddział Wydawnictw Zagranicznych PPK „Ruch", Sekcja Eksportu — Warszawa, Aleje Jerozolimskie 119, tel. 8-05-05.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 6411/c z dnia 7.XI.1955 r.
Nakład 5600 egz. Druk ukończono w grudniu 1955 r. B-6-14052

Stanisław Jerzy Lec

PRZEZORNI

Lądowałem zawsze na wulkanicznych wyspach
chwilę po ich wynurzeniu,
jeszcze piekły mi stopy,
po których zostawał kamienny,
już niezniszczalny ślad.

Z dala czekając na ostygnięcie,
na białych jachtach
bujali się oni — Przezorni —
i przez lunety patrzyli
od czasu do czasu.
Bo zabijali czas czekania
brydżem, dłubaniem w zębach,
nuceniem szlagierów.
Wyliczam na chybił-trafił,
bo mieli zajęcia różne,
i ciemne, i całkiem proste
jak w łóżku z kochanką.

Gdy ostygł ląd, lądowali,
już zanikałem w tłoku,
unosząc sparzone stopy.
Chwała Przezornym,
cóż to za wariat ląduje na nieostygłym terenie.

Tylko wara wam, o Przezorni,
pokazywać turystom me ślady
wkładając w nie własne platfusy
i krzycząc: „To my, to nasz ślad!"
Tu nie pomogą wkładki ortopedyczne,
ni pedicure, ni sól Jana.
Poza tym chwała wam, o Przezorni,
jakże was dzisiaj podziwiam.

PIEŚNI KRÓTKIE

Gdy mi paleta przyrody obrzydła,
malowałem motylom w inne barwy skrzydła.
Gdy przefarbowałem je na moją modłę —
ach! Motyle już latać nie mogły.
Takie są moje sprawy.

By się ustrzec pijaństwa, nakleiłem na starym winie etykietę z napisem „Trucizna!". W przystępie rozpaczy wypiłem tę truciznę nie czując smaku wybornego wina ani nie trując się.
Takie są moje sprawy.

Śnię od czasu do czasu, że pojąłem za żonę księżniczkę z bajki
posażną w góry złotych talarów i piękną jak... no właśnie jak
księżniczka z bajki ze snu. Jednak już nad ranem w tym samym śnie
przeżywam katastrofalną dewaluację tych talarów i przemianę
ukoronowanej piękności w poczwarę, z którą nadal wiążą mnie
węzły małżeńskie według nieubłaganego Kodeksu Snów.
Takie są moje senne sprawy.

Kochałem się ongi w krasnalce.
Tańczyliśmy małymi kółkami wielkie straussowskie walce,
lecz wiecie: Sen każdy kończy się ziewnięciem
lub mroźnym prysznicem, gdy jest się zaspanym księciem.
Żyjemy w epoce postępu. Przeszły latka, zimki,
spotkałem moją karliczkę w kształcie olbrzymiej olbrzymki
w budzie jarmarcznej Prateru, gdzie miażdżyła w palcach
wielkie podkowy szczęścia w rytm straussowskiego walca.
Na szczęście obok wiedeńskiego Prateru
w domu na wprost miejskiego zero-zero
szynkarz świetnie umie toczyć piwo,
nie wiem, czy wiecie, że to jest sztuką prawdziwą.
Piłem i piłem, z białą pianą
na ustach, w której z powrotem utonęła Afrodyte.
Darujcie mi tę przenośnię tak rozbudowaną,
wypłynęła swobodnie z serca, które było rozbite.
Takie są moje sprawy.

Ot właśnie serce,
gdy pęknie,
skleić je można nylonem
i jest jak nowe,
bije jedynie ciut-ciut innym tonem.

Ale tak jest z każdym naprawionym
a pękniętym dzwonem.
Podobno nie można inaczej.
Serce tylko nylonem.
Uszanowanie! Jeśli ktoś z Was pana Heinego zobaczy,
proszę powiedzieć mu o tym i przekazać ukłony.

Takie są moje sprawy.

Wierzę w moją pośmiertną glorię!
Lecz cóż mi z tego, gdy nie wierzę w życie pozagrobowe. Jedyna rada:
Niech przyjaciel mój, dla którego życie na drugim świecie jest oczywistą
realnością, przyniesie mi tam wieść o mej pośmiertnej sławie.

Takie są moje sprawy.

Chciałem napisać jeszcze jedną pieśń krótką, ale synek zarzucił mi ręce
na szyję. Zapomniałem o pieśni.

Takie są moje sprawy.

PRZED BURZĄ

Mała przyleśna polanka.
Mój syn głaszcze runo baranka,
co przytroczony do świerka.
O chwilo! Stańże na chwilę,
do miasta masz tylko milę,
posłuchaj, jak wzwyż i z powrotem
swym melodyjnym omłotem
ptaszę jakoweś ćwierka.
Gdy serce me na tej łące
jak dzięcioł — o las pukające.
Mrówki zżerają żuka,
musi być smaczna sztuka,
a baran nagle zabeczy
w cień lasu i w żółtko mleczy
i głową pobodzie w krzak.
Szyszkę nadgryza psiak
a w las wiedzie taka ścieżka,
że chyba krasnalek tam mieszka,
co swoją bawolą brodą
odgania muchy jagodom.
Muszek tu w bród i jagódek,
lecz, synku, gdzie krasnoludek?
Spadła kropelka z góry.

To ptak? Nie, to są chmury.
Tak, synku mój — panta rei —
a deszczyk to i poleje.

Z POCIĄGU NA POCIĄG

Latem podczas wywczasów
gdzieś na stacji węzłowej
młoda matka jak indyjskie bóstwo wieloręka,
jak grusza płodna objuczona ciężarem,
na wszystkich gałęziach
paczki, paczuszki, paczęta,
by nie wiem już jaką ręką schwycić jeszcze węzełek,
podała mi niespodziewanie swoje niemowlę.
O muzo rozkładów jazdy!
Poczułem nagle w tym martwym sezonie
życie w moich rękach
prawdziwe, mokre jak mech raniusieńko,
życie.

EROTYK

Jak w srebrnym rentgenogramie
widziałem twe serce jak nutę
wpisaną między żebrami.
Czy moje ma ten sam ton?

W ROCZNICĘ

Na bitwy czerwonym dnie
po twarzy głaskały mnie
rozchwiane na wietrze
cieniutkie trawy źdźbła.
Dotknięcie to się nie zetrze,
nie będzie co roku bledsze
jak rana z owego dnia.

EMIGRANCI

Samoloty zszywają
świat coraz ciaśniej,
coraz bliżej jest biegun bieguna,
ludy obu półkul gadają z sobą przez miedzę,
głos już nie nadąża za ruchem człowieka,
oni zaś — emigranci — odpływają wciąż dalej
w przeszłość.
Czas puchnie jak na drożdżach,
czas tworzy przestrzeń,
gdzie tak jak w snach grzęzną nogi.
Ich sny zalewają brzegi ojczyzny,
która na jawie odpływa od nich.
Oni zaś płyną w stronę przeciwną
i nie spotkają jej nigdy,
mimo iż ziemia jest kulą.

Ustka — Warszawa
lipiec — sierpień 1955

Stanisław Jerzy Lec

Irena Tuwim

ŁÓDZKIE PORY ROKU

Pory rzewne i mgliste — wiosny i jesienie — w latach wczesnego dzieciństwa przychodziły nie wiedzieć kiedy, mijały nie wiedzieć jak. Po prostu z końcem marca odrywało się od ram okiennych brudną watę, spomiędzy okien wyjmowało zeschły mech przyozdobiony czerwoną włóczką, wymiatało piasek, gdzie odnajdywaliśmy martwe muchy, które rzekomo spały zimowym snem i z nastaniem lata miały zmartwychwstać. Z okien trzeciego piętra dookolusieńka nie widać było ani skrawka zieleni, za to nieba — dużo. Jedyne, jakie pamiętam, to zasnute mgłami przedwiośnia i dymem fabrycznych kominów.

W Łodzi właściwie nie było wiosen, tylko przedwiośnia. W marcu kapało z dachów, dudniło w rynnach, pod nogami chlupotało błoto. Woda marszczyła się w kałużach, spośród kamieni na podwórzu tu i ówdzie wyłaziła nieśmiało biedna, zabłąkana trawka. Wszystko to z jakąś pół-ulgą zwiastowało nie samo zbliżanie się wiosny, nieznanej jeszcze i nieokrzyczanej z urody, ale bardzo zwyczajnie koniec dokuczliwej zimy.

Jesień w tamtych latach istniała tylko jako pora sierpniowych i wrześniowych naszych urodzin: wyczekiwanych prezentów, bukietów z astrów i georginij, kloszów pełnych gruszek, jabłek, śliwek i włoskich orzechów, z których tak przyjemnie było wydłubywać jądra, zdejmować cieniuchną skórkę jakby powleczoną jodyną i dotrzeć do mlecznego wnętrza.

Była to jeszcze pora Nowego Roku Szkolnego — nietkniętych, tajemniczych podręczników szkolnych, apetycznie niezapisanych kajetów, mnóstwa świeżo nabytych materiałów piśmiennych, do których mieliśmy pasję przez całą resztę życia.

Te właśnie pory roku, trochę niewyraźne, niedociągnięte, drugoplanowe, bo jak gdyby zapożyczone od tamtych, głównych — lata i zimy — przeminęły niezapamiętane.

Zima i lato były wyraźne. Zima zawsze dotkliwa i boląca. Nie był przytulny ogromny pokój dziecinny z plagą szczytowej ściany i ciągle dymiącym piecem. Pościel nakrochmalona, śliska i zimna, wywoływała każdego wieczoru przed pójściem spać długi dreszcz obrzydzenia. Ojciec ogrzewał nasze poduszki i kołdry o gorące kafle i prędziutko zanosił je z powrotem do łóżek, a myśmy biegli, żeby zdążyć, nim pościel wystygnie. W innych pokojach też panowało nieznośne zimno. Toteż kiedy wychodziliśmy na ulicę, marzliśmy

w niezapomniany sposób. Mimo opatulenia, mróz właził za paznokcie, rozdzierał serce, stopy grabiały i sztywne nogi niezdarnie stąpały po kocich łbach ulicy.

W czasie Bożego Narodzenia chodziło się do innych „na choinkę". Blask, od którego drgało powietrze przy zgaszonych światłach lamp, kolorowe świecidła, zapach rozgrzanej jodły i skwierczących świeczek, a zwłaszcza zabawki, których u nas był zawsze niedosyt, a tutaj nagromadzenie — wszystko to było jak uroczyste misterium, które dla bliżej nieokreślonych przyczyn było udziałem innych, nie nas.

Sam widok drzewka nie naprowadzał na myśl drzewa i lasu, nie kojarzył się z zimą na wsi. Wieś — pożal się Boże — znało się z lata, a drzewa — wysokie, chude sosny bedońskiego lasku — nie w okiściach śniegu, tylko w ciemnej, już trochę zmęczonej zieleni. Sztucznie oszroniona choinka ze złotymi i srebrnymi szyszkami nie miała nic wspólnego z zimowym pejzażem. Była samym tylko przepychem, zimnym i trochę wrogim.

I tak zima wiązała się nierozdzielnie z miastem i przez długi, długi czas była miejską porą roku. Prawdziwy i pełny krajobraz zimy, poznany znacznie później, dopiero w czasach młodości — w dzieciństwie ujawniał się tylko na szybach okien swą podzwrotnikową roślinnością, egzotyką mroźnych palm i pnączy, stalaktytami sopli lodowych zwisających za oknem.

Gdy sięgnę pamięcią w zapach i światło tamtych dni, mogę powiedzieć, że zima nie była dla nas dobrotliwą, saneczkową, święto-mikołajową porą roku, lecz po prostu nienawistnym sezonem odmrożeń palców u rąk i nóg, wszelkiego rodzaju borykań się i zmagań z tysiącem spraw, na które jakoś w żaden sposób nie można było zaradzić. Mama po raz któryś tam z rzędu przerabiała swój czarny, pluszowy płaszcz zimowy, z którego od licznych cięć pozostał jakiejś zimy już tylko kusy, obcisły żakiecik. I choć dla szyku odświeżony jedwabną tasiemką i podbity nową popielatą podszewką, był już „niemożliwy". I ta jakby trochę żenująca okoliczność noszenia w nieskończoność owego wiatrem podszytego żakiecika upamiętniła się jako jedna z naszych łódzkich zmór zimowych.

Działo się to w czasach, gdy bogata Łódź chrzęściła i szeleściła w karnawale jedwabiami fabrykantowych. Krążyły opowieści o fantastycznych toaletach — płaszczach gronostajowych za 50.000 rubli i sukniach z błękitnych atłasów i morelowych aksamitów obramionych sobolami. W tych to toaletach od Wortha i Paquina występowały znane z urody i elegancji łódzkie królowe.

Dla nas były to postacie niemal mityczne. W Łodzi nazywano je imieniem jak panujące, owe Bebi i Lale, które patronowały balom na tak zwane przytuliska (!) dla sierot czy na „Kroplę Mleka". Znało się te istoty tylko z opowiadań: ich zwyczaje, podróże, kaprysy; a widziało na mig tylko, piękne i niezapomniane, za szybą czarnej, błyszczącej karety. W Łodzi zjawiały się zresztą rzadko, jak przelotne żurawie.

Szczegóły życia naszych rówieśników za murami pałaców docierały do nas poprzez szkołę. Chłopcy po prostu chodzili do gimnazjum na Mikołajewskiej, a dziewczynki, które z reguły do szkół nie chodziły, tylko „pobierały nauki" w domu, stykały się z kilkoma dziewczynkami z mojej klasy, córkami po-

mniejszych przemysłowców, zamożnych adwokatów i lekarzy, na lekcjach tańca. Odbywało się to uroczyście co drugą sobotę w pałacu na Cegielnianej.

Tak jak zamożniejsze mieszczaństwo snobowało się i naśladowało wielki przemysł, tak wielki przemysł snobował się i usiłował naśladować koronowanych. Milionowy dom z Cegielnianej odgrywał w Łodzi rolę jak gdyby królewskiego dworu. I podobnie jak dzieci panujących bawią się również z dziećmi arystokracji, tak do zabaw latorośli łódzkiej wielkiej finansjery dopuszczano nielicznych wybrańców z zewnątrz. W ten sposób niektóre z moich koleżanek szkolnych dostępowały zaszczytu bywania u państwa P.

Owa bywała u dworu „arystokracja", jak nazywałyśmy je z leciutkim odcieniem zawiści i jednocześnie pogardy, stanowiła w klasie dla wielu niedościgły wzór manier, toalet, wyjazdów i zabaw. Rodzice takiej szczęśliwej debiutantki, która miała zostać sprezentowana ich wysokościom, musieli zajmować odpowiednio urządzony apartament, a ona sama mieć *mademoiselle*, a najlepiej *miss*. Na lato jeździło się już nie do Deauville i Ostendy, ale najsnobistyczniej do małych belgijskich wiosek rybackich — na plaże Middlekoerke, Mariakoerke lub na wyspy fryzyjskie. Sukienki wypadało podówczas nosić z paryskiego „Printemps" lub przynajmniej od wrocławskiej Ponny Leitmeier, króciutkie, do połowy uda, ze stanem w biodrach.

Doroczny kostiumowy kinderbal-monstre był wydarzeniem sezonu. W szkole, na miesiąc z góry, szumiało od tego i wrzało. Podniecone, zelektryzowane, przyszłe Fiołki, Noce, Markizy i Biedronki wtajemniczały nas, „średniaczki", kto dostał zaproszenie a kto nie dostał, jaka orkiestra będzie przygrywać do tańca, że *panniers* Wandzi będzie się szyło z tarlatanu w kwiatki i że Woelffle robi dla Irki skrzydełka z gazy płaconej po 6.50 u Gordonowej. „Plebs" (tak nazywały najbiedniejsze), ów plebs, który w ogóle nie wchodził w rachubę — patrzył na to wszystko spode łba, chmurny, zacięty — i milczał.

Wreszcie, w zapowiedzianym dniu przed wieczorem — gala: rząd rzęsiście oświetlonych okien pałacu, rząd karet u podjazdu, a wyszamerowany majordomus otwierał majestatycznie szklane, w żelaznych okuciach drzwi od ulicy i wpuszczał wyłaniające się z pudła karet kruche istotki, przybyłe na bal pod opieką łagodnych cudzoziemskich aniołów.

Zimowy ogród ze szklanym dachem, pod którym rosły ponoć egzotyczne kwiaty i dwupiętrowe palmy; Ludwiki Filipy, Biedermeiery i Empiry; kinkiety i boazerie — z opowiadań naszej szkolnej arystokracji, a wszystko to pomnożone przez dziką fantazję — dawały w iloczynie jakąś Szecherezadę i czyniły z życia bogatych krainę księżycową i bajeczną. Nasze mieszkanie na Andrzeja było wobec tego wszystkiego czymś tak innowymiarowym i niewspółmiernym, że już sam fakt przebywania wśród przedmiotów o tak dziwnych nazwach wydawał się nie z tego świata.

Już z tego świata, niemniej jednak na wyżynach luksusu, wydawało się nam obojgu życie Baraców z pierwszego piętra, właścicieli domu. Poczciwi i dobrzy litwacy z Kamieńca Podolskiego mieli czterech synów, z których trzeci z rzędu, Maks, był kompanem do szaleńczych zabaw i kolegą szkolnym Julka. Baracowie zajmowali mieszkanie analogiczne do naszego. Pełną smaku i wytworności wydawała się nam ich „stołowa" (mówili najcudaczniejszym językiem na świecie, jakąś miszkulancją polskiego, rosyjskiego

i niemieckiego) z dzikim nagromadzeniem porcelany, szkieł i samowarów; ich „spalka", cała na purpurowo i pluszowo, i nawet ich „badecymer" z mnóstwem tajemniczych flakoników. Szczytem dostojeństwa i bogactwa był ich „zalon", w którym pod każdym oknem stały czarne porcelanowe „kałony", czyli postumenty do kwiatów w kształcie doryckich kolumn, no i... fortepian! Nie żaden Blüthner czy Bechstein, ale zwyczajny Schröder, który pod palcami młodych Baraców, a zwłaszcza Maksa, wyczarowywał najcudniejsze tony dochodzące do mieszkania na trzecim.

Dzięki Baracom muzykę mieliśmy na codzień, od zarania naszego dzieciństwa. *Piątą* Beethovena i *Appassionatę* znało się jak abecadło, fugi Bacha jak pacierz, śliczne *Rondo* Rameau jak tykanie zegara na ścianie, a Szopena... To właśnie poprzez Baraców zawarliśmy naszą znajomość z Szopenem, którego Julek odśpiewywał bez pominięcia jednej nutki, zwłaszcza *Walca gesdur*.

Ukochaniem Julka było *Scherzo b-mol* i preludium, w którym wybija dwanaście godzin, a które Julek wykonywał śpiewem, jeśli można się tak wyrazić, jak najlepszy wirtuoz. Ostatni nasz rok na Andrzeja, rok 1913, wzbogacił repertuar braci Baraców o Rachmaninowa, Debussy'ego, Prokofiewa i Ravela. Był jeszcze jakiś niezapomniany *Feuille d'album* Skriabina, którego już nigdy więcej nie udało mi się usłyszeć.

Później przyszła wojna, rozwialiśmy się wszyscy po świecie, rozproszyli, rozjechali. Maks, wielki, zimny komik, czarujący łobuz „z podwyrka", zrobił kolosalną życiową woltę. Po tamtej wojnie znalazł się w Atenach jako ceniony profesor tamtejszego konserwatorium. W 1925 odwiedził mnie we Florencji. Koncertował wówczas po stolicach Europy i grywał muzykalnym państwu Strozzim w ich palazzo. Był tak samo jak dawniej śliczny, wesoły i naszym łódzkim wspomnieniom zawsze wierny i bliski. Wspominał starego Petzolda i papierowe okręty braci Moderow — towarzyszy zabaw jego i Julka. W niebieskich, łobuzerskich oczach miał płomień trawiącej go gruźlicy. Umarł w rok potem w Davos.

Bardzo, wybitnie z tego świata było nasze mieszkanie na Andrzeja. Smutkiem i beznadzieją tchnęły dębowe mebliszcza: stół na lwich łapach pełnych kurzu, z nieodzowną czerwoną pluszową serwetą i haftowanym w lila irysy „laufrem", biegnącym od rogu do rogu na skos, wyplatane krzesła i dwa potężne szafska, czyli „synagogi", jak nazywała je mama, pełne torsadek, galeryjek i zagadkowo uśmiechniętych płasko-mord z obrożami w pyskach. Owe szafy były brzemienne nie tylko w garderobę i bieliznę nas czworga, ale i w szczególne znaczenie. Tam to właśnie, za jedną z nich, w kącie, opłakiwałam gorzko i boleśnie pierwsze moje w życiu rozstanie z Julkiem, który jako uczeń pierwszej klasy gimnazjum pojechał na wakacje Bożego Narodzenia do wujostwa do Warszawy. Pierwszy ból serca, jakiego doznałam w życiu, był rozdzierający i trwał blisko dziesięć dni. Na próżno matka zapewniała mnie, że Julek wróci, że przyjdzie taki dzień, i to niedługo. Moja rozpacz była ponad wszelkie argumentacje. Płakałam jak pod murami Jerozolimy. Za namową matki dla skrócenia męczącego czekania zrobiłam sobie mały kalendarzyk i na nitce zawiesiłam go na bocznej ścianie szafy, pod którą płakałam w nieutulonym żalu. Codziennie zdzierając kartkę, unaoczniałam so-

bie zbliżanie się upragnionego dnia powrotu Julka. Płakałam, ale już na spokojno. Kalendarzyk, co dnia cieńszy, był moją pociechą.

Okazało się, że matka miała rację. Julek przyjechał. Śmiano się ze mnie w domu i odtąd wszelki nieukojony płacz nazywał się w naszej domowej gwarze „za szafą".

(Gdy żegnałam się z Julkiem 17 grudnia 1953 przed Jego wyjazdem do Zakopanego, ćwierć-żartem a trzy ćwierci serio powiedziałam Mu w przypływie powrotnej fali dawnej dziecinnej miłości, że to rozstanie skończy się dla mnie tym razem „za szafą". Mówiąc to nie myślałam ani przez chwilę o rozstaniu na zawsze. Po prostu tak jak wtedy, za lat dziecinnych dom, tak teraz Warszawa, opuszczona przez Julka, wydała mi się nagle pozbawiona sensu. A myśl, że tak mogłoby zostać już na zawsze — nie do zniesienia. Nie pomyliłam się.)

Drugie, ważne znaczenie jednej z owych szaf polegało na „tajemniczej". Tak nazwał Julek jedną z jej przepastnych szuflad, gdzie mama przechowywała zamknięte na klucz swoje skarby: fotografie, listy, pamiątki młodości.

„Tajemniczą" otwierała dla nas matka tylko od wielkiego dzwonu, a my, uszczęśliwieni, grzebaliśmy w niej pożądliwie, robiąc coraz to nowe odkrycia. Był tam zielnik z czasów, gdy mama chodziła jeszcze na pensję panny Jezierskiej w Łodzi. Przytwierdzone paseczkami papieru, leżały rozpostarte na kartonach sztywne, koronkowe paprocie w licznych odmianach, przezroczyste już płatki bratków, pożółkłe niezabudki — kruche mumie roślinnego świata, każda zaopatrzona w nazwę polską i łacińską. Był w szufladzie również szafirowy karnecik balowy z mieniącym się ołóweczkiem — pamiątka po jakimś legendarnym balu, na którym mama, jeszcze jako panna Adela Krukowska, wirowała w zawrotnym oberku przez dziesięć minut bez wytchnienia i... zemdlała; jakaś zalakowana koperta z listami, zetlała, seledynowa, cieniuchna gaza, tak słusznie zwana „iluzją"; gliniane dwojaczki z Wizny; drewniana szkatułka, gdzie mama z czułością przechowywała nasze mleczne zęby i złoty pukiel włosów małego Julka. Było jeszcze w szufladzie kilka grubych, biało oprawnych kajetów z przepisanymi wierszami. Jeden z nich należał jeszcze do babki i na okładce miał napis: „Eweliny Łapowskiej". Było tych wierszy dużo, ale pamiętam tylko

Od dworaków opuszczona
Helena w stroju niedbałym...

Z lekka pochyłym, dziewiętnastowiecznym, równiutkim pismem, bardzo do tamtego podobnym, przepisane były wiersze w kajetach mamy. Był tam jej repertuar deklamacyjny — za panieńskich czasów matka popisywała się na wieczorkach recytacją wierszy i jeden z nich mówiła ponoć z wachlarzem w ręku. Tytułu i autora wiersza nie znam. Utwór wydawał mi się trochę wyszukany, ponieważ zaczynał się od słów:

Powiedział Disraeli (cytata niedługa),
Że wachlarz u Hiszpanki jest zabójczą bronią...

Z tej samej kategorii wierszy pamiętam jeszcze inny — dialog między łowcą posagów a panną, która, pomna przestróg matki, ogranicza się w rozmowie z epuzerem do słów „Ach, panie!" Taki zresztą tytuł, o ile pamiętam, nosił utwór

kończący się „harbuzem w konfiturze", co brzmiało już bardziej swojsko, choć nie mniej niż tamten zagadkowo.

Czysta liryka nie szła najwidoczniej po linii upodobań matki. Pociągały ją bardziej akcenty społeczno-dramatyczne. Była raczej wrażliwa na ludzką biedę niż na granie pastuszej fujarki; na ludzką krzywdę niż na szmer strumyka. Jeśli chodzi o nas, dzieci, to wiersze z kajetów mamy po prostu rozdzierały serce. Królował tu Ujejski ze swoim marszem pogrzebowym. Gdy mama czytała go na głos, kamienieliśmy, zastygali ze zgrozy i rozpaczy. Inne wiersze pobudzały do płaczu. Byliśmy tylko „tacy sobie", ani biedni ani bogaci, ale bardziej już to pierwsze niż drugie, więc losy wydziedziczonych i skrzywdzonych były nam dziwnie bliskie, bo mogły przecież łatwo stać się i naszym udziałem.

Ach, nie tylko mogły! Cwałując na dzikim rumaku fantazji, wyobrażaliśmy sobie, że już się stały! To właśnie nikt inny, tylko Julek, który nigdy w życiu nie widział pola ani lasu, umierał w piwnicznej izbie...

To Julek biegał za bezlitosnym panem strzelcem, błagając go na próżno, by dał mu dla chorej mamy kwiczoła...

To my oboje, drżąc z zimna i boso, chodziliśmy z szopką...

Z sercem przepojonym litością, gotowi na wszelkie ofiary, przygarnialiśmy sierotę, co przyszła za służbą... Patetyczna inwokacja do ziemi polskiej, „co wyżywić mogłaby pół świata", a dla własnych dzieci nie miała chleba i była „macochą gminu" — była naszym gorzkim wyrzutem.

*

Zimą zjeżdżali się do nas całą chmarą kuzynowie z Sieradza i kuzynki z Libawy i Augustowa. Uwodzicielsko piękna Etelka, pogromczyni serc, od rana już grała na pianinie i śpiewała Szubertowskie pieśni. Pamiętam *Das Wandern, das Wandern...* Poza tym prała w benzynie białe *glacé* rękawiczki i grzała rurki na maszynce spirytusowej, a wieczorem wychodziła z narzeczonym-kuzynem, śniada, czarnooka, zbudowana jak Junona, w aksamitnym kapeluszu ze strusim piórem.

Raissa była poważna i cicha, zakochana w kimś dalekim. Rudawa, o niebieskich oczach Estera uchodziła w rodzinie za płomienną rewolucjonistkę. Dla jakichś nieznanych mi bliżej powodów kuzynowie kochali się w kuzynkach. W Esterze kochał się siostrzeniec ojca, w naszym pojęciu wszechpotężny krezus, główny nasz dostarczyciel zabawek. Palił cygara i nosił *pincenez,* spoza którego wodził zakochanymi oczami za swoją śliczną narzeczoną.

Kiedyś, w jakąś galówkę, gdy na iluminowanych ulicach przetaczały się nieprzebrane tłumy, na domach powiewały trójkolorowe chorągwie i orkiestra grała *Boże, caria chrani!* — Estera z ogniem nienawiści w oczach, zaciskając pięści i wypinając biust, prorokowała:

— Za rok na ulicach będą wisiały czarne flagi.

— Estero! — z wyrzutem w głosie rzekł kuzyn, bardziej niż w wizję rewolucji zapatrzony w bluzkę Estery.

A ja spytałam prostodusznie:

— Dlaczego czarne?

Julek spojrzał na mnie z pogardą.

— Fujara! — rzekł karcąco. — Nie rozumiesz, że Estera urządzi zamach na cara i będzie żałoba?

Domowym dniem galowym był u nas 22 grudnia, rocznica ślubu rodziców. Już na parę dni z góry zaczynały przychodzić z miasta „sprawunki", czyli wielkie paki od Trautweina i Czkwianowa. W kuchni piekło się i pitrasiło, polerowało nakrycia i szkło, a podniecenie domowe potęgowało jeszcze ogólne podniecenie przedświąteczne. Podkradaliśmy ze spiżarni wędzone ryby i zimne mięsa, próbowaliśmy ostrych sosów i mas czekoladowych i kawowych, wyjmowaliśmy ze skrzynek mandarynki i pomarańcze, owinięte w coś, co było raczej napomknieniem o bibułce niż samą bibułką, mgiełką lotną i tak przejrzystą, że prawie niematerialną.

W dniu uroczystym rano ojciec, który nigdy nie był uroczysty i patetyczny, z jakimś żartobliwym powiedzonkiem francuskim w rodzaju *„et maintenant, chère madame, je n'ai q'à vous dire..."* etc., tradycyjnie całował mamę w rękę, co matka przyjmowała z dobrotliwą ironią, mówiąc coś o wywalaniu pieców, co miało być aluzją do rzadkości tego rodzaju świadczeń ze strony ojca.

Od siąsiadów taszczyło się krzesła i dopożyczoną zastawę, w jadalni wyciągało deski ze stołu, który wydłużał się niepomiernie; wyjmowało z szafy trącący lekko naftaliną wyprawowy jedwabisty obrus, przybierało stół gałązkami jedliny.

My dwoje z Maksem wierciliśmy się po kuchni i Maks, podniecony, zrywał się na każdy dzwonek i wołał: „Zwoną!", po czym wszyscy troje pędziliśmy przez całe mieszkanie do drzwi frontowych, w których ukazywał się to chłopiec od Roszkowskiego, jakby wycięty ze staroświeckich *„Kolców"*, z piramidalnym tortem na głowie, to znów posłaniec z kwiaciarni z doniczkami cyklamenów lub zatkniętymi w mech koszyczka wczesnymi tulipanami, które czule i ostrożnie odwijaliśmy z szeleszczących papierów.

Wreszcie schodzili się goście. Uśmiechnięci, pachnący zimnym futrem, od progu już mówili o zdrowiu i szczęściu, życzyli złotego wesela. Matka była nieprzytomna. Antosia i Mania uwijały się z tacami, ciotki w gipiurach i lokach żarły torty i kanapki, wybuchały, podniecone, chóralnym śmiechem, był harmider, jeszcze i jeszcze przychodzili coraz to nowi goście, mama dostawała wypieków ze zdenerwowania, jakie też wrażenie na wujach-Sarmatach zrobi polszczyzna państwa Barac, a tymczasem wujowie dowcipkowali, frywolnie zaglądali w oczy co młodszym i ładniejszym, myśmy łupali orzechy, ojciec popatrywał na zegar, ile jeszcze czasu do końca, ustawiało się stoliki do kart.

Kulminacyjnym punktem wieczoru były produkcje artystyczne pana Rychtermana, eleganta i dowcipnisia, urzędnika Towarzystwa Wzajemnego Kredytu. Pan Rychterman był stałym bywalcem u wszystkich naszych znajomych i ich znajomych. Wyświeżony i pachnący fiksatuarem, zjawiał się, gdziekolwiek było jakieś przyjęcie czy uroczystość, co chyba zabierało mu cały wolny czas po pracy w biurze.

Pan Rychterman nie dawał się długo prosić towarzystwu i po trzecim kieliszku wina brał na środek pokoju swoje krzesło, za którym stawał, poprawiał krawatkę, muskał blond wąsika (kawaler, kawaler...), chrząkał i rozpoczynał swój repertuar. Na pierwszy ogień szedł monolog fryzjera, któremu w goleniu klienta przeszkadza niby to jakiś piesek. Pan Rychterman do złudzenia naśladował wszystkie fryzjerskie gesty towarzyszące goleniu i co jakiś czas odtrącał

nogą owego pieska, mówiąc „pódziesz pies!", co było ogromnie zabawne. Potem śpiewał jakąś antysemicką, a — dla mnie przynajmniej — smutną piosenkę o biednym Żydku z Lipna, Dawidku, który po śmierci ojca został w okropnej biedzie. Numer miał być humorystyczny, bo wszyscy się śmieli, przypuszczam, że na skutek żydłaczenia elegijnego Dawidka.

Pan Rychterman zawodził niby to żałobnie:

Jestem sobie z Lipna Żydek,
A nazywam się Dawidek.
Ojojoj, ojojoj!
Mój ojciec był bubliznawcem,
A brat jego damskim krawcem.
Ojojoj, ojojoj!
Zostawił mi prześcieradło,
Co go na wpół szczurze zjadło,
Ojojoj, ojojoj!
Zostawił mi dwa kaftany,
Jeden na wpół połatany
Ojojoj, ojojoj!

Antosia i Mania stały w drzwiach i zanosiły się od śmiechu, wszyscy bili brawo i prosili o jeszcze. Wtedy pan Rychterman kłaniał się i operetkowym tenorem rozpoczynał ulubiony swój szlagier:

Czy Petroneli, czy Domiceli
Oddać me serce — nie wiem sam,
Bo w miłości magazynie

tu wskazywał na lewą kieszonkę kamizelki

Jedno tylko miejsce mam!
Czy też Lodzi, czy też Klodzi itd. itd.

Było późno, goście mówili, że już muszą iść, ojciec nie oponował, więc żegnali się, odprowadzani przez rodziców do przedpokoju, a przez ten czas Maks i Julek wyjadali pozostawione na talerzykach resztki tortu i z kieliszków dopijali wino.

Jeszcze tylko przez kilka dni mieszkanie na Andrzeja oddychało zapachem kwiatów, słodyczy i owoców. Jeszcze tylko przez kilka dni żyły w doniczkach cyklameny i zatknięte w zielony mech wczesne tulipany. Najuroczystszy dzień w roku minął i dawna szarość znowu wpływała w swoje dawne koryto. Matka zamartwiała się swoim zwyczajem, że Julek się łobuzuje i ma złe stopnie i że przy takiej obojętności ojca na wszystko wyrośnie z niego, oczywiście, „wyrzutek społeczeństwa", że ja jestem najbrzydszym dzieckiem, jakie kiedykolwiek widziała w życiu, i że marny los czeka taką dziewczynę, i w dodatku jeszcze bez grosza, na co ojciec odpowiadał z niezmąconym spokojem, że Julek ma pewne zdolności do języków i na pewno da sobie jakoś radę. Co do mnie zaś, posuwał się do skrajnego optymizmu, przepowiadając, że stanę się pięknością światowej sławy.

Matka najwidoczniej żywiła co do tego poważne wątpliwości i jeszcze bardziej rozgoryczona niefrasobliwością ojca, z politowaniem kiwała nad nim głową. Wyrażała przekonanie, że jednak prócz gazet i słowników jest jeszcze dużo innych, nie mniej ważnych rzeczy na świecie, i że człowiek, który tak całkowicie „wyszedł z życia" i nigdzie nie chodzi, nie powinien w ogóle mieć dzieci.

Ojciec nie cierpiał wychodzić z domu i nie wychodził, o ile to nie było konieczne. Na tym polegał główny i nieustanny rozdźwięk między rodzicami. Matka przepadała za teatrem i koncertami. Chodziła więc sama lub z którymś z siostrzeńców ojca. Wychodziła z domu gniewna, że nie idzie z ojcem, tylko sama jak ta wdowa, ale wracała zawsze rozpromieniona, jakby młodsza i ładniejsza, jakby przychodziła z innego świata. W tych bywaniach matki była nieukojona tęsknota za czymś innym i myślę, że rodzice, każde na swój sposób, nie cierpieli szarzyzny swego życia. Nasz dom na Andrzeja nie był dla żadnego z nich przystanią i celem. Dla ojca był okrętem wspomnień, dla matki okrętem nigdy nie ziszczonych marzeń.

W tych bywaniach matki z najdawniejszych lat nieomal uczestniczyliśmy osobiście. Bo mama opowiadała nam zawsze dokładnie, jak i co było: co śpiewała i jak wyglądała melodyjna Wialcewa, jak ruszała się i tańczyła Sada Yacco, modlitewnie składała ręce i wznosiła oczy do nieba naśladując Wysocką w *Klątwie*. Pamiętam, jak po powrocie z *Damy Kameliowej* naśladowała Sarę Bernhardt. Tragicznym głosem, z przymkniętymi oczyma i odrzuconą do tyłu głową, mówiła grassejując: *„Ni amis, ni parents, ni famille, rien, rien, rien..."*

Koncerty w Łodzi w tamtych latach były wielką *vanity fair*. Coś jak kinderbale na Cegielnianej. Przed Filharmonią na Dzielnej niekończący się sznur karet, stangreci w cylindrach i liberii. W sali koncertowej w pierwszych rzędach czarno-biali panowie, panie w wielkich toaletach, we włosach paradyze, rajery. Mruganie brylantów, grad pereł, futra pachnące jakimiś urzekającymi perfumami. W dalszych rzędach już mniej blasku, już coraz matowiej, a w ostatnich, na balkonach i galerii zwyczajnie czarno od wielkiego tłumu. Fritz Kreisler, czarny i natchniony, tuli do serca skrzypce, kołysze się, przymyka oczy i gra słowiczo *Liebesleid, Liebesfreud, Caprice Viennois*. Mama, jak zwykle, nie ukrywa swego wzruszenia. Płacze, jest w swoim żywiole. Julek płonie. Jest cały melodią, którą jutro w domu będzie odśpiewywał precyzyjnie, z każdym najcieńszym niuansem. Kreisler skończył. Burza braw. Sala krzyczy, wyje. Łódź jest muzykalna. Z balkonów padają wiązanki kwiatów. Tłum otacza estradę. Prosi o bis. Przez ciżbę przeciska się woźny i wnosi na estradę arcytwór ogrodniczej sztuki: skrzypce z fiołków i smyczek z konwalii. W tłumie szmer zachwytu i podziwu.

Wielbicielką Kreislera okazuje się młoda, urocza kobieta, nosząca piękne, mitologiczne imię. Cena fiołkowo-konwaliowych skrzypiec według oceny łodzian wynosi akurat miesięczną pensję mego ojca.

*

Czy pomyślałeś kiedy o tym, Juleczku, że z przyrodą zawarliśmy znajomość bardzo późno? Że z okien żadnego z naszych łódzkich mieszkań nigdy nie widać było drzewa? To, czego zaznaliśmy we wczesnym dzieciństwie „z dzie-

dziny przyrody" (pamiętasz Brzezińskiego?), było skarlałe, nędzne, chore. Zieleń parków wątła i nim zdążyła się rozwinąć — już więdła; po okolonych drutem trawnikach helenowskiego i mikołajewskiego parku nie wolno było chodzić. Nie widzieliśmy morza, nie widzieliśmy rzeki, ani źródła, ani strumienia. Woda była tylko w kranach, ale tryskającej z ziemi, żywej wody — nie znaliśmy. Przyroda w naszym dzieciństwie nie była dla nas żywiołem. Dawała się poznać jako ktoś nieśmiały, ubogi i nieudany: bratkami i stokrotkami, które Antosia przynosiła z Zielonego Rynku i które tkwiły w skrzynkach na balkonie na Andrzeja, miejskimi ogrodami, a już w najlepszym razie, w najbardziej zamierzchłych czasach wymiecionym bedońskim laskiem, gdzie chude sosenki i twarde, śliskie korzenie; pólkiem mizernym za letniskowym domkiem.

Z nastaniem letnich wakacji były zawsze nie kończące się trudności i deliberacje na temat wyjazdu, który po prostu nie mieścił się w sztywnym budżecie ojca. W letnie upalne popołudnia jeździliśmy piątką przez opustoszałe miasto do Helenowa. Gdy tramwaj mijał szpital Poznańskich i ze śpiewnym zgrzytem skręcał w prawo, serce zaczynało bić mocniej. Za murem parkanu był gaj zieleni. Rozkosz! Oaza! Ale już za bramą było inaczej. Ostry żwir właził między palce otworami sandałków, twarda i niewygodna była ławka, na której siadaliśmy z mamą. Sztywne begonie i jakoś niekwiatowo pachnące pelargonie na klombach były uroczyste i nadęte. Słuchaliśmy orkiestry, oglądali małpy i niedźwiedzie w klatkach, skąd w czasie upału szedł zabójczy smród. Julek szalał i gdy muzykanci w przerwie szli pożywić się do piwnego ogródka, właził na pulpit dyrygenta i dyrygował kijaszkiem ku uciesze zebranych dzieci. Potem wyżywał się w strzelnicy. Płaski drewniany mandaryn, trafiony jego celnym strzałem, kiwał głową. Włoch przewracał oczami i grał na gitarze, pękały skorpuki od jajek. Wreszcie Julek gdzieś się zapodziewał, panicznie szukany przez matkę, która zapytywała wszystkich, czy nie widzieli czasami chłopczyka z plamą na twarzy.

Julek w końcu odnajdywał się. Mama mówiła, że Bóg ją skarał z tym chłopcem i że ostatni raz w życiu jesteśmy w Helenowie. Robiło się późno i szliśmy we trójkę na zsiadłe mleko i kartofle do restauracji pod drzewami, na których chwiały się kolorowe lampiony i gdzie przyjemnie pachniało sznyclem po wiedeńsku i piwem.

Jazdy do Helenowa okazały się z czasem męczące i drogie. Któregoś lata matka wpadła na pomysł, abyśmy chodzili do tak zwanego ogródka. Był na Długiej, między Benedykta i Zieloną, z trzech stron otoczony ceglanymi murami fabryk, a od ulicy oddzielony drewnianym płotem, niewielki ogródek. Rosły tam jakieś drzewka owocowe, spory cienisty orzech włoski i nawet dwa kasztany. Pod parkanem trochę krzewów, na grządkach cynie, lewkonie, rezeda.

Ogródek dzierżawił od właściciela jednej z posesyj ogrodnik, który za jakąś jednorazową opłatą dał matce klucz od furtki i w ten sposób niezbyt daleko od domu mieliśmy miejsce, gdzie było trochę cienia, gdzie wolno było chodzić po trawie, a nawet skubnąć malin i porzeczek i pod egidą mamy usypać pod kasztanem darniową ławeczkę. Mrukliwy i sumiasty ogrodnik siedział przy furtce za stołem, na którym była waga i torebki posklejane z gazet, i sprzedawał nielicznym wtajemniczonym w istnienie ogródka — owoce i kwiaty.

Chodzenie do owego ogródka było dla nas za każdym razem odkrywczą eks-

pedycją przyrodoznawczą. Leżąc na brzuchu w trawie można było godzinami przyglądać się mrówkom, ich panicznemu pośpiechowi, z jakim pędziły na oślep przed siebie, jak mijały się, zawracały, wspinały się na jakieś mikroskopijne trawki i bylinki, i mówić sobie, że dla nich ten maleńki skrawek trawnika jest dziewiczym lasem.

Mleczne kulki śnieguliczki, które pukały za naciśnięciem palców, czarno nakrapiane lwie paszcze, otwierające się jak małe usta, misterny pantofelek Matki Boskiej były to nieznane dotąd, rozkoszne figielki natury. Kto z nas wiedział przedtem, że roztarty na dłoni liść włoskiego orzecha ma tak upajający zapach? Co za odkrycie! Dlaczego nie wiedzieliśmy o tym wcześniej?

W czasie letnich miesięcy, gdy cały „front" był już wyjechał, myśmy siedzieli w Łodzi w poczuciu jakiejś nieokreślonej krzywdy i upośledzenia, jakbyśmy zostali przez tamtych opuszczeni i zdradzeni. Lato znaczyło się w domu tylko naftalinowym zapachem, ogołoceniem stolików i etażerki z figurek pochowanych na ten sezon, kompotem z rabarbaru. Za tych to właśnie leniwie upływających dni następowało nasze zbliżenie z podwórzem i oficyną. Przez otwarte okna jadalni, pokoiku Antosi i kuchni można było, tak jak mrówkom w ogródku na Długiej, przyglądać się mieszkańcom podwórka.

Po prawej stronie przybudówki na dole mieszkał stolarz Lauke, który w lecie swój warsztat przenosił na podwórze. Leżały tam stosy desek jasno oheblowanych, walały się kłęby wiórów, pełno było na ziemi trocin, pachniało klejem stolarskim, a szczerbaty i sepleniący Lauke z siwą szczeciną włosów sterczących na jeża i w czarnym fartuchu godzinami piłował drzewo i kasłał swoim potężnym, suchym kaszlem, od którego huczało w podwórzu jak w studni.

Sąsiadem Lauków przez sień był stary, epileptyczny pijak Petzold, postrach całego podwórza. Gdy wracał po fajrancie do domu w granatowej roboczej bluzie, przepasanej rzemieniem, szary, wyschły, groźny, jakoś sztywno do tyłu podpierając się kijem, wyglądał z postawy jak upiór Solskiego w roli Wielkiego Fryderyka i budził lęk nie tylko wśród dzieci. Biada temu, kto stanął mu na drodze lub na niego spojrzał. Był zły. Krzyczał, aż mu się trzęsła jego siworuda broda, wygrażał kijem.

Petzold był wdowcem i mieszkał z młodziutką córką Erną. Wtedy Erna wydawała mi się dorosła. Była szczupła, zgrabna, płaska, zawsze czarno ubrana i przez to wydawała się tajemnicza. Miała ciemne oczy i blade policzki. W złoto-kukurydziane włosy, splecione do tyłu w warkocz, wpiętą miała czarną kokardę. Wyniosła, smutna, zawsze bardzo schludnie ubrana, milcząc przechodziła przez podwórze i zdawała się unikać zetknięcia z kimkolwiek. Może bała się ojca, którego byle co mogło doprowadzić do ataku furii? Kto wiedział, że Erna była pierwszą, nieśmiałą, dziecinną miłością Julka? Że obraz Erny zlał się z Ligią z obrazka i że kiedyś Julek wyzna:

Była Ligia moją narzeczoną,
Więc ratować ją chciałem alchemią...

Z czasem okazało się, że życie lokatorów z podwórza było dużo ciekawsze i bardziej pasjonujące niż się zdawało. Na parterze pod Baracami mieszkała stara Cymerowa z córką Sabiną. Cymerowa była rozlazła i krępa i wyglądała jak ropucha. Na liście lokatorów w bramie figurowała jako „Cymer Ruchla —

z funduszów własnych". Co to były za fundusze, wiedzieli tylko niektórzy. Antosia mówiła, że do Sabiny „przychodzą panowie". Mieli to być zresztą panowie „nie byle jakie", co to według jej relacji „parokonkami zajeżdżają na Pańską, stają koło blacharza i jak nikt nie widzi, buch do bramy a potem myk przez podwórko i do sieni". Stara Cymerowa miała na ten czas wychodzić z domu i tak długo stać i czekać w bramie, „dopokąd gość nie wyjdzie".

Antosia mówiła jeszcze, że Cymerową nie boli głowa, skąd brać na życie, bo Sabina „bierze dziesięć rubli za kurs" i że stara tuczy Sabinę na rosołkach i kurzych kotlecikach, „żeby panom było miękko spać".

Sabina leżała po całych dniach rozwalona w oknie. Nosiła japońskie kimona, a w uszach dyndały jej złote kolce. Miała zawsze mnóstwo słodyczy i kiedy była w humorze, rzucała je dzieciom przez okno, jak rzuca się okruszyny wróblom. Mama zabraniała nam przyjmować cokolwiek od Sabiny czy Cymerowej.

W piątki Cymerowa robiła nieopisany harmider w swojej kuchni. Waliła tasakiem, hukała i dzwoniła w moździerz, hałasowała fajerkami. Z kuchni na parterze szedł smakowity zapach pieczonych chał i ostry, korzenny faszerowanej ryby. Kiedyś Cymerowa poczęstowała nas przez okno jakimś zawijanym, cynamonowym ciastem. Maks powiedział, że to się nazywa „umentasz" i że to jest „bycze". Sam wziął, a myśmy odmówili, na co obrażona Cymerowa z trzaskiem zamknęła okno i rzuciła pod naszym adresem:

— Paliaczki!

Podwórze było miejscem, gdzie zetknęliśmy się z tym, co potocznie nazywało się biedą.

Co było właściwie biedą? Czy noszenie przez mamę z roku na rok kusego, zimowego żakiecika? Czy może powody wizyt kuzyna ojca, ślepego Adolfa, który co pewien czas zjawiał się u nas w swoich granatowych okularach koloru letniej nocy? Przychodził, zawsze łagodnie uśmiechnięty, z głową lekko wzniesioną do góry, przyprowadzany za rękę przez któregoś ze swoich małych, czarnookich synków. Mówiło się o nich, że są biedni, i to było w nich najważniejsze, to było niejako ich rolą do odegrania. Zjawiali się zawsze przynagiani jakąś dramatyczną sytuacją życiową, którą Adolf, z lekka sepleniąc i cichym głosem przedkładał ojcu, sytuacją, na którą trzeba było natychmiast zaradzić. Te wizyty były za każdym razem nieprzyjemne i kłopotliwe, bo ojciec tłumaczył mu, że sam ma mało pieniędzy, że doprawdy nie może, na co on znów odpowiadał, że są bez wyjścia, i w końcu, za każdym razem, ojciec jakoś niechętnie wyciągał z kieszeni swój chudy portfel i dawał Adolfowi pieniądze. Wszystko to razem wzięte było dziwnie zawstydzające dla obu stron. Bo to oni, witani bez entuzjazmu, przychodzili do nas, a my do nich nigdy; to oni chcieli od nas jakichś pieniędzy, które my jednak mamy, a których im brak. Więc gdzie rozpoczynała się bieda? Gdzie była ta granica?

Bo na przykład jeszcze biedniejsi od nich byli nafciarz i śledziara, stare małżeństwo. Kołatali do drzwi kuchennych, także uśmiechnięci, jakby za coś przepraszając, i stawali u progu: ona tak malutka, iż zdawało się, że silniejszy wiatr mógłby ją przewrócić. Miała maleńkie, pomarszczone rączki, a na szczycie przekrzywionej peruki nosiła „kopkę" z czarnych paciorków. Zanurzała rękę w wiaderku ze śledziami i zawijała w wyszmelcowany papier tłuste

uliki. On miał na sobie czarny, jakby szuwaksem wyświecony chałat i z dużej bańki lejkiem wlewał naftę do naszej, mniejszej. Zawsze ciekło mu z nosa i najwidoczniej myślał, że tak jest w porządku. Ciemni i święci, zdawali się uważać swój sposób bytowania na tej ziemi za coś naturalnego. A dla nas to było już samo dno: zapach nafty w połączeniu z zapachem śledzi miał już na zawsze znak równania z dnem biedy.

Inny znów rodzaj biedy, już nie takiej ostatniej, jak tamta, miał zapach wilgoci w połączeniu z kapustą i obierkami od kartofli. Tak właśnie śmierdziało u Kowalskich. Kowalscy mieszkali w oficynie na samej górze przybudówki, naprzeciwko naszej kuchni. Obydwoje pracowali u Steigerta. Szło się do nich po drewnianych, wypróchniałych schodach, wysypanych piaskiem, i idąc na górę, trzeba było uważać, bo schody były zasmarkane. U Kowalskich było czysto, ale ciemnawo, bo stale zamknięte okienka zastawione były doniczkami ślicznych, zielonych roślin. Panujący tam zaduch wcale mi nie przeszkadzał. Wraz ze stosem piętrzących się prawie do sufitu kraciastych czerwonych poduszek na łóżkach, obrazami świętych i palącą się przed nimi lampką oliwną było to coś, co raczej nęciło i pociągało niż odrażało. U Kowalskich nie było ani wodociągu, ani zlewu, i Kowalska z Bronką chodziły na dół po wodę i wynosiły w kubłach pomyje, które na podwórzu wylewały do rynsztoka. Bronka była zgrabna i wesoła i nieraz przychodziła do nas pomóc przy sprzątaniu. Mówiło się jej „panno Broniu".

Pod wieczór, kiedy się już „obrobiła", siadała z kluczem w ręku w bramie na ławeczce, i, jak mówiła Kowalska, rajcowała z koleżankami i kawalerami. Przygarbiony, o szaro-ołowianej twarzy Kowalski, gdy wracał z fabryki do domu i zastawał córkę w bramie, hukał:

— Do domu, dzioucha!

I Bronka, ociągając się, szła za ojcem na górę. Wiedział, widać, Kowalski, co robi, wzbraniając córce tego stania przed bramą. Bo któregoś wieczoru, pamiętam, późną jesienią, z mieszkania Kowalskich doszły nas straszliwe krzyki i płacze.

— Ty ścierwo! Ty szlajo! — słychać było krzyki Kowalskiego. — Zabiję! Na śmierć zatłukę!

Wtórowały mu wrzaski Bronki i lament Kowalskiej:

— O Jezu! Zabije! Ludzie! Zabije!

Nazajutrz Antosia przyszła z tajemniczą miną i oznajmiła, że Kowalski „sprał Bronkę", bo Bronka „puściła się z jednem" i że jest „w innym stanie". Odtąd Kowalscy chodzili przez podwórze jakby chyłkiem, nikogo zdając się nie widzieć i unikając spojrzeń sąsiadów, którzy wiedzieli już, co się stało. Bronka za dnia nie pokazywała się w ogóle. Tylko wieczorem, otulona dużą chustką starej Kowalskiej, przemykała się przez podwórze i biegła w stronę Długiej.

Wreszcie któregoś letniego dnia Antosia obwieściła, że Bronka tej nocy urodziła syna i że tamten „drań" ma się podobno żenić, bo mu Kowalski wygraża, że do sądu poda.

„Winny stan" Bronki, krzyki i lamenty u Kowalskich sprzed kilku miesięcy, i ten jakiś „drań", który ma być sądzony w sądzie i może skazany na katorgę — wszystko to splotło się w moim pojęciu w jakąś piekielną grozę winy i kary. Czyjej winy i za co? Jak teraz wygląda Bronka? Czy ją poznam? I jak też może wyglądać ten bandyta i ten jakiś s y n Bronki?

Antosia postanowiła, że muszę tego „dzidziusia“ zobaczyć. Więc poszłyśmy. U Kowalskich był zaduch o wiele jeszcze gorszy niż dawniej. Bronka, mizerna i z zaczerwienionymi oczami, siedziała na łóżku i wielką białą piersią karmiła jakiś mikroskopijny, pokraczny stwór o rybich oczkach i marmurkowym ciałku. Pod oknem na taburecie siedział sprawca tego wszystkiego, chudy, przygarbiony chłopak, w którym od razu poznałam Heńka, piekarczyka od Frankusa.

Heniek miął w ręku czapkę i popatrując to na drzwi, to na łóżko, zdawał się kontemplować rozmiary skutków, jakie pociągnęła za sobą jedna chwila zapomnienia. Jak to? Więc to Heniek był tym przestępcą i uwodzicielem? Kto by podejrzewał cherlawego Heńka od Frankusa, że posiada w sobie jakieś tajemne właściwości, które sprawiły, że oto urodził się ten malutki, zajęty cmokaniem człowieczek i że Bronka, wesoła, zgrabna Bronka, siedzi teraz smutna i poważna i że urosła jej ta wielka pierś ze śniadym otokiem brodawki, niczym piętno hańby i grzechu?

Po roku Bronka była już żoną Heńka. Znowu jak dawniej siadywała w bramie na ławeczce, już pewna siebie i śmiało ludziom w oczy patrząca. Na palcu nosiła srebrną obrączkę i trzymała małego Bolcia na ręku. Podnosiła go w górę, huśtała i całując jego biało-wapienne ciałko, mówiła:

— Uch, ty moje skarby!

*

Nie wiem dokładnie, jak to się stało, że w naszym łódzkim życiu zjawił się nagle Inowłódz. Pamiętam tylko jakąś nerwową korespondencję między matką a właścicielką pensjonatu w willi „Regina“, namiętne dyskusje między rodzicami, jechać czy nie jechać, jakby stać się miało coś niezwykle doniosłego. Zresztą naprawdę — stało się. Tam bowiem objawiła się nam po raz pierwszy przyroda, wolna i niczym nieskrępowana. Tam przyszło olśnienie prawdziwym lasem i rzeką, zapachem łąk i pól, zakochanie na śmierć i życie w tym, co wzniośle nazywa się ziemią ojczystą.

Mama, która znała Inowłódz jeszcze ze swoich panieńskich czasów, opowiadała nam o jego pięknościach, cudach i dziwach. Śmieszyło nas to, że wszystko, co w Inowłodzu godne było widzenia, miało zdrobniałą nazwę. Ruiny zamku na górze klasztornej to były „ruinki“, o siedmiu stawach za lasem, jeden za drugim, mówiła „stawiki“, a drogę wysadzoną akacjami wiodącą do lasu nazywała „alejką“. Mówiła jeszcze, że zobaczymy ogromne lasy, po których chodzą całe stada jeleni i saren. Jedną z osobliwości Inowłodza miała być willa „Pod Słowikiem“, nazwana tak, ponieważ mieszkała tam pewna pięknie śpiewająca panna, która za dawnych lat dała kosza zakochanemu w niej bratu mamy, podówczas biednemu studentowi medycyny, twierdząc, że „miłość jest dobra po sutym obiedzie“. Jeśli dodać do inowłodzkich cudów i dziwów zapowiedź jarmarków z koralami i wstążkami, rzekę Pilicę, przez którą można się przeprawić promem na drugi brzeg, a do tego skomplikowaną i długą, bo aż trzygodzinną podróż z przesiadaniem w Koluszkach i jazdą Berkiem z Tomaszowa — perspektywa była zawrotnie kusząca.

Ponura rudera wszawego koloru, zwana szumnie „Willą Reginą“, krzywa i podgniła, typowa „dacza“; mansardowy pokój pod dachem ze stromą ścianą;

wspólna weranda z lokatorami sąsiedniego pokoju; rozgardiasz i nieopisany brud pensjonatowej kuchni — wszystko to nie miało dla nas żadnego znaczenia. W lesie paprocie były do pasa, czarne jagody krzewiły się jak liany, kora sosen przyjemnie łupała się pod palcami, niczym tafelki mlecznej czekolady.

Mama pokazała nam w lesie zajęczy szczaw o listkach podobnych do listków koniczyny, skrzypy jak miniaturowe drzewka japońskie, widłaki wczepione w ziemię białymi pazurkami. Pilica była po drugiej stronie szosy, wiła się i miała kręte brzegi. Rozkosznie było wejść do rzeki, na chwilę stracić oddech, krzyknąć i pod stopami poczuć gruboziarnisty, zapadający się piach. Gorzko i młodo pachniało wodorostami, jodem i nadbrzeżną wikliną. U stóp willi „Nowy Dwór" spośród zarosłych gęstwą zieleni ruin jakiejś starej huty tryskało źródełko. Podstawialiśmy stulone dłonie pod bijącą z ziemi żalazistą wodę i piliśmy orzeźwiający nektar. Lubiliśmy zbierać niebieskie żużle, których mnóstwo leżało dokoła. Były to wtedy drogocenne turkusy. Lub leżeć na piasku na brzegu rzeki, rozrywać prężne sitowie i gryźć bielutką watę jego wnętrza.

Radosnym odkryciem było leśne echo, o którym mama śpiewała śmieszną piosenkę, i to, że kiedy przyłożyć ucho do ziemi, można usłyszeć z bardzo daleka tętent kopyt końskich. Kto z nas wiedział, że można patrzeć i widzieć strasznie daleko, na całe mile? Słowo d a l już na zawsze i do końca życia będzie to widok z „ruinek", z góry klasztornej, gdzie cmentarz. Widok aż za Pilicę, daleko, i jeszcze dalej, gdzie sina mgiełka lasu zlewa się z horyzontem. Mówiło się: spójrz, ten ciemny, pochyły paseczek — to dach klasztoru w Studziannie. Leżeć na skraju lasu, na mchu, przymknąwszy oczy, i mieć nad sobą burzę zieleni! O, jakże wtedy szumiały drzewa! Górą szedł ten szum... A ptaki! Julek, jak Szopena, naśladował wiernie i do złudzenia ich radosne, poranne rozmowy, pogwarki i kłótnie.

Co krok, to objawienie, to nowy zachwyt. Pamiętam, że po pierwszym powrocie z Inowłodza do Łodzi, zachłystując się z przejęcia i szczęścia, opowiadałam w domu o cudach przyrody — makach i bławatkach w zbożu. Wrażenie widzianych wiele lat potem szczytów Alp i wodospadów Niagary wobec nich było już niczym. O mgłach, które o zmierzchu kładły się nad Pilicą — mówiłam Antosi prawie ze łzami. Opylone miałką pozłótką dziewanny i lila macierzanki były to teraz moje nowe, śliczne znajome, o których istnieniu wiedziałam dotąd tylko ze słyszenia.

Julka przez całe życie uważałam za czarodzieja. Nie pamiętam już, od czego i kiedy się to zaczęło. Czy wtedy, gdy na kuchennym taborecie warzył nad świecą w retortach (szklanych rurkach od lekarstw) jakieś tajemnicze, kolorowe płyny? Czy wówczas, gdy przestudiowawszy ruchomą mapkę nieba pokazywał mi Wielką Niedźwiedzicę, Drogę Mleczną i Warkocz Bereniki? Lub gdy demonstrował przede mną magiczne sztuczki przywiezione ze swojej pierwszej, niezapomnianej podróży do Warszawy, a za oszczędzane kopiejki nabyte w ciemnym sklepiku na Chmielnej? A może po prostu wtedy, gdy jako wstępniak czy pierwszoklasista zażegnywał samym swoim powrotem do domu infernalny gniew mamy rozpętany nad moją głową? Wiem tylko, że zawsze był czarodziejem.

W Inowłodzu Julek okazał się poskromicielem wężów. Zaczęło się od łowienia motyli. Przynosił do domu niezliczone odmiany żuczków, chrząszczy i pawich oczu, cytrynek i paziów królowej, już ich nie wyliczę. Usypiał je eterem i wbite na szpilki przytwierdzał ostrożnie do deseczek. Przez jakiś czas szalał na tym punkcie. Kiedy indziej przyniósł kilka jaszczurek, które umieścił w pudełku przykrytym merlą. I to było jeszcze pół biedy. Bo w parę dni potem zjawił się z wężem, długim i obrzydliwym. Ku mojemu przerażeniu owijał go sobie dokoła szyi i ramienia i wąż zamieszkał w innym, również merlą obitym ogromnym pudle, w którym Julek urządził mu wspaniałe terrarium wyłożone kamieniami i wysłane mchem i trawą. Wąż i jego mieszkanie budziły ogólny podziw i sensację.

Jakoś właśnie wtedy kończyły się wakacje i wracaliśmy do Łodzi. Julek, ku zgorszeniu matki, zabrał ze sobą obydwa pudła do domu. Po przyjeździe okazało się, że wąż był samicą, która złożyła jajka. Po pewnym czasie po mieszkaniu na Andrzeja zaczęły uwijać się nie tylko zielone jaszczurki, ale spod szaf i łóżek w najbardziej nieoczekiwanych chwilach wypełzały węże.

W domu powstała panika. Julek musiał ustąpić i pewnego dnia gady, załadowane do owego pudła, zostały zawiezione do parku Poniatowskiego, gdzie odzyskały zupełną wolność.

Do Inowłodza jeździliśmy odtąd każdego lata. Gdyśmy poznali i zżyli się z szumem lasu i zapachem łubinu, rzeką i słońcem, ze smakiem jeżyn i laskowych orzechów (zginanie gałęzi!), gdy minął ten szał — zaczęły się inne zachwyty, inne olśnienia.

Przyjeżdżały tu śliczne panny, jedna ładniejsza od drugiej, miały piękne oczy i w każdej z nich można się było zakochać. Mówiło się wtedy słowo „flama". Brzęczało od tego jak w ulu.

W tak zwanym kiosku, gdzie stał fortepian, co tydzień odbywały się koncerty, śpiewy i tańce. Panna Milena z Warszawy tańczyła tam solo walca Szopena z lila szalem. Panna Lili o bardzo niebieskich oczach (później już nikt nie miał takich fiołkowych oczu i mlecznej, toczonej szyi) śpiewała czystym sopranem *Matinatę* Leoncavalla. Skrycie uwielbiałam obydwie. Julek na wieczorkach walcował tu namiętnie, prawą nogą zataczając szerokie, zamaszyste półkola.

We wczesnych naszych inowłodzkich latach Julek żył szaleńczo i zawrotnie. Od rana do wieczora chodził z całą bandą chłopców i panienek (była wtedy moda chodzenia stadami). Wszyscy mieli drewniane lagi, misternie rzezane w esy-floresy (im bardziej wyrzezane, tym większy szyk). Śpiewali ludowe piosenki i temu śpiewaniu przewodniczył Julek, który uczył się ich od liciąskich i rzeczyckich chłopów. Jedne były śmieszne, inne frywolne, inne znów smutno-miłosne. O jednej powiedział kiedyś Julek, gdy był jeszcze uczniem, że jest najprawdziwszą poezją. Dla jednej strofki. Dla tej właśnie, końcowej:

Niedaleko je-zio-ra
Stała lipka zie-lo-na,
A na tej lipce, a na tej zielonej
Siedzieli se ptasz-ko-wie.
Nie byli to ptasz-ko-wie,
Ino kawali-ro-wie...

Pamiętam całodzienne kuligowe wycieczki, które Julek organizował. Był duszą towarzystwa. Ze śpiewem, śmiechem, piskiem jechali chłopskimi bryczkami, a Julek, jako eskorta, galopował konno. Zawrotne były miasteczkowe jarmarki, odbywające się co drugi poniedziałek. Julek wracał z nich pełen kozików, kogutków, organków. Pamiętam, że w owych czasach zalecał się do zakościelskiej piękności, Kwiatkówny, i miał „dryndę" z matematyki.

Do Inowłodza przyjeżdżali niekiedy warszawiacy. Byli inni niż prowincjali z Łodzi, Piotrkowa i Tomaszowa. Jacyś efronteryjni, kpiarscy, z większym od tamtych fasonem. Co tu mówić? Imponowali wszystkim. Wiało, wiało od nich stolicą... Panienki były zgrabne, mówiło się wtedy „szykowne". Zaściankowe mamy popatrywały na nie z podziwem i zazdrością, twierdząc, że warszawianka włoży na siebie worek i w tym worku zakasuje wyfioczoną prowincjałkę. Tamte chodziły na pensję do Wereckiej i Kowalczykówny i obowiązkowo kochały się w Osterwie. Wiało, wiało od nich stolicą...

Minęły dwa czy trzy lata Inowłodza, a nasz łódzki dom zaczynał się powoli zmieniać, jakby nasiąkać czymś innym, czymś nowym. Mieszkanie niby to samo, a przecież nie to samo; ożywione jakimś pół-światłem, pół-blaskiem, zaczęło nabierać nieśmiało żywszych kolorów. W domu zjawiają się książki. Przybywa ich z każdym dniem. Nie mieszczą się już na etażerce i Lauke robi na zamówienie dębowe półki, które od góry do dołu w szalonym tempie zaludniają się rojem nowych znajomych: książek i ich bohaterów. Na najwyższej półce stanął szklany wazon z modnymi podówczas preparowanymi paprociami. Paprocie nie są zielone, tylko rdzawe i złote na znak ulubionej wtedy pory roku — jesieni. Na półkach robi się coraz ciaśniej: zjawiają się grube zeszyty *„Chimery"* i *„Sfinksa"*, granatowe z białym wydawnictwa „Sympozjonu", tomiki „Insel-Verlagu" oprawne w wesołe, kolorowe okładki, i wiersze, wiersze! Zygmunt Różycki, Kazimierz Wroczyński, Jan Stanisław Mar, Dębicki, Tetmajer, Łochwickaja, Zawistowska i Savitri, a nad tym wszystkim króluje, jak gałąź kwitnąca — Staff.

Pełno tam było wszędzie tęsknot, mgieł, łez i smutków. Pod wpływem tej lektury i poetyckiego nastroju, jaki u nas panował, sama zaczęłam pisać wiersze. Były one, oczywiście, o tęsknocie, jak również o anemonach, agawach i arumach, choć nie miałam pojęcia, jak to wszystko wygląda.

Julek miał już teraz swoje samodzielne życie w domu. Wyprowadził się z dziecinnego pokoju do swojego własnego. Prócz półek na książki był tam jeszcze stół, który Julek dla podkreślenia ważności celów, jakim służył, obił zieloną bibułą. Na tym to stole, już teraz biurku, postawił głowę jakiegoś uszastego demona z brązu. Był to postument od naftowej lampy, przywiezionej przez jednego z kuzynów z Sieradza. Teraz ów łeb służył jako popielniczka. Obok leżał płaski krzyż z kopenhaskiej porcelany z głową Chrystusa w cierniowej koronie. Na odwrotnej stronie krzyża wypisał Julek niebieskim atramentem: „Kto raz się zgodził nieść swój krzyż, tego nań wiecznie wbijać będą".

Ten werset z ewangelii powtarzał nieraz, na całej przestrzeni swego życia. I za każdym razem te słowa w Jego ustach wstrząsały mną do głębi. Mimo jarzącej się wiecznie, jak choinka, musująco-szmpańskiej aury, która Go otaczała, bałam się zawsze prawdy tych słów. Wyczuwałam w nich głębię cierpienia, jakie się zrosło z Julkiem, od kiedy Go tylko pamiętam aż po ostatnie Jego dni.

Inowłódz przydał nowych barw naszym powszednim łódzkim dniom, a wier-

sze, które bardziej niż kiedykolwiek dominowały teraz nad tym życiem, w innym świetle ukazywały każdą rzecz. Julek po całych dniach deklamował śpiewnie:

O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny.
Dżdżu krople pa-da-ją i tłu-ką w me ok-no...
Jęk szklany, płacz szklany, a szyby w mgle mokną...

Deszcz mówiony przez Julka stawał się prawdziwym deszczem, a deszcz bijący o szyby przypominał Staffowską strofę. Dzwony biły już odtąd „obłędem rozpaczy rozjuszonej", a burza „odziana w siny grozy płaszcz" wyła rykami „stu paszcz". Były to czasy smutków we wszystkich ich odmianach, a więc wszelakich smętków, smuteczków, osmętnic. Inowłódz największy powab miał już teraz nie w lecie, ale w jesieni, w tetmajerowskich mgłach i tumanach. I nie w skwarne, pachnące łubinem i cytrynkami południe, ale o szarej godzinie zmroku.

Tam, skąd Pilica zdawała się wypływać, z jakiejś masy skłębionej zieleni, była niewielka posiadłość, tajemnicza Urbanówka. Jej właściciel, rzeźbiarz-pięknoduch, zbudował sobie w cieniu starych drzew willę otoczoną romantycznym parkiem, pełnym kamiennych karłów, nimf i feniksów. Kamienne schodki wiodły prosto do rzeki, a przy brzegu stały dwie długoszyje łodzie-gondole. Pan Urbanowski i nieliczni mieszkańcy Urbanówki, wszyci w zapuszczony, gęstwinny park, byli otoczeni tajemnicą, nieznani, bo nie udzielający się letnikom. Podobno ktoś się tam kiedyś topił, ktoś się kochał, ktoś umarł młodo. Kto? Ach, wszystko jedno! Wieczorami, patrząc na czarny kwadrat parku, na połyskliwą rzekę, powtarzałam wiersz Savitri:

W łabędziej łodzi Lohengrin odpływa,
W cichej tęsknocie pluszczą fale Renu,
W krużganku słucha Elza nieszczęśliwa
Ostatniej pieśni milknącej refrenu...

Wiersz wydawał mi się piękny. Łabędzie łodzie stały naprawdę przy brzegu, Pilica była Renem, ja byłam Elzą i tak bardzo chciałam być nieszczęśliwa! Wszystko to razem było uwodzicielskie i piękne: i księżyc, i pluszcząca rzeka, i szumiące drzewa, i tajemniczość, a najbardziej ze wszystkiego powłóczysty rytm wiersza.

*

I tak Łódź stawała się zwolna nie taka już straszna i nie taka znów zła. Dom na Andrzeja wydawał się mniej szary i beznadziejny. Wiedziałam już teraz na pewno, że musi być, że będzie inaczej. Przeciągłe gwizdy niedalekiej kolei kaliskiej zapowiadały jakieś dalekie odjazdy, cudowne podróże. Ludzie i zdarzenia z książek mogły się przecież przytrafić w życiu. Wszystko było możliwe. Warto było żyć.

Ojciec, jakiś nietutejszy i oderwany od codziennych spraw, stawał się nam obojgu coraz bliższy i coraz boleśniej kochany. Wiedzieliśmy, że był bardzo sam, że, zagubiony w przypadkowej Łodzi, żył wspomnieniami dalekich krajów i miast poznanych w młodości.

Matka, coraz bardziej trzepotliwa (ach, ten wieczny trzepot, żeby wszystko było inaczej niż jest!), przestała się już zamartwiać moją brzydotą i złymi stopniami Julka. Julek, szalony i cudowny Julek, nagle zaczął uczyć się świetnie i do którejś tam klasy pod koniec przeszedł nawet z nagrodą. Nosił się z fantazją, chodził w rozpiętym szynelu, w czapce podziurawionej jak sito papierosami, co należało do elegancji, rozbijał się dorożkami i skrapiał sobie włosy wodą brzozową Drallego.

Trochę już mniej deklamował Staffa, a za to *Statek pijany,* zachwycał się Cieplińskim (błękitny tomiku w złote gwiazdki, gdzie jesteś?). Tajemniczą szufladą nie była już dla mnie „tajemnicza" dębowej szafy, ale szuflada w pokoju Julka, gdzie zamykał się na całe godziny, chodził tam i z powrotem, mruczał coś do siebie i znowu zacichał na długo.

Kiedyś zginął mu kluczyk od owej szuflady. Przyszedł ślusarz, szufladę otworzył przy wszystkich. Leżały tam czarno oprawne, grube bruliony. Na każdym wytłoczone było złote pióro.

Irena Tuwim

Anna Świrszczyńska

OCZY

Przez moje oczy wchodzi we mnie świat: ludzie, zwierzęta, rzeczy. I ty wszedłeś we mnie najpierw przez oczy.

Ale teraz moja miłość nie potrzebuje już patrzenia. Przymknąwszy powieki chodzę wśród ludzi, napełniona tobą.

Czasem zdarzy się, że dotknie mnie przypadkiem twoja skóra, ciepła i szorstka. Wtedy wstępują we mnie jedna po drugiej gwiazdy i ciało moje jest w środku ze światła. W takiej chwili nie mam płuc ani serca ani mięśni, mimo to żyję i potrafię się poruszać. Jest to rzecz osobliwa, na szczęście jednak nikt tego nie spostrzega.

RANEK W LASACH

Jeszcze daleko do ranka. Zaledwie księżyc pobłękitniał i niebo odmieniło się nieco na wschodzie, a już z boru dobiega bek jeleni i kaczki zagadały w środku uśpionej zagrody.

Wkrótce zarumienią się wody samotnego jeziora w głębi lasów, gdzie teraz tylko mgła dymi i wodne kureczki piukają wdzięcznie w niepokalanej ciszy przedświtu.

KRAJOBRAZ PODGÓRSKI

Nocą od bliskich gór nadchodzi wiatr. Targa okiennicami i przygina do ziemi wątłe drzewko, zasadzone w zeszłym roku, i z suchym trzaskiem przewraca doniczki na werandzie.

A potem o świcie wszystko ustaje. Mały, płowy pajączek wędruje pracowicie ku słońcu po zwilżonym płocie, wśród pajęczyny obciążonej kropelkami rosy.

Koza stęka w obórce, gruchają gołębie, a drogą przetacza się od miasta wóz z pieczywem i ginie w fałdzie parowu, w czystym i obfitym cieniu jaworów.

POCAŁUNEK

Powiedziałam miłemu: gdy mnie całujesz, zamykaj oczy. Mój miły jest posłuszny.

Spoglądając spod uchylonych rzęs widzę przy swym policzku jego stulone powieki i twarz pełną dziecinnej powagi. Całuje, jakby składał przysięgę.

POWAGA

Namiętność do ciebie jak głęboka woda, jak rzeka płynąca pod ziemią.

Odchylam głowę do tyłu, patrzę w silne niebo. Biorę na barki brzemię miłości powoli i w skupieniu, jak siłacz podejmuje odpowiedni dla siebie ciężar, probierz swej dzielności i mocy.

Tak cię kocham, że nie mogę się nawet uśmiechnąć.

Anna Świrszczyńska

Kazimierz Wroczyński

MOJA ANKIETA LITERACKA

Wskrzeszając w pamięci dostępne mi z widzenia, ze słyszenia lub z własnego uczestnictwa fragmenty naszej półwiekowej przeszłości teatralnej, muszę chociażby z grubsza przedstawić własne kwalifikacje do omawiania tych tematów, by nie spotkał mnie apellesowski zarzut — *nec sutor*...

Mam zresztą jeszcze jedną ku temu przyczynę, którą mi nasunęła następująca przygoda własna.

Rozmawiając z młodym, trzydziestoletnim człowiekiem o *Grubych rybach* Bałuckiego, zauważyłem mimochodem:

— W roli Pagatowicza widziałem Kamińskiego.

— Kogo, proszę?

— Kazimierza Kamińskiego.

— Nie słyszałem.

Zrobiło mi się smętnie. Jeżeli tak wielkiego artysty sceny polskiej młode pokolenie już nie zna, to cóż mówić o literacie mego pokroju? Kto dziś z młodego pokolenia mnie zna?

Tym powodowany poprzedzam tom moich wspomnień własną ankietą literacką.

Zaczęło się to ze mną jeszcze w zeszłym wieku w gimnazjum II w Warszawie, gdy jąłem układać swe rymowane pierwociny na ławie szkolnej. W ułudnej perspektywie czasu wydaje mi się to bliższe niż pierwsza europejska wojna. Jednak minęło już pół wieku, gdy pod rytm horacjańskich ód konstruowałem w brulionie na nudnej trygonometrii pierwszą własną strofę alcejską:

Część duszy świata dał mi Apollo w len,
Z istotą rzeczy splątał w mityczny sen,
Na pianę życia rzucił z góry
W dźwięki fal, w twardą stal, w gór marmury.

. . . . . .

Po kres przestrzeni rozwiał ją lotną mgłą
I łzą bolesną, ruchu pragnącą skrą,
Na tętna złożył ją naturze
I dał czar boskich mar ujrzeć w chmurze...

itd.

Całość pt. *Pean* posłałem do *„Chimery"*, periodyka grającego pierwszą lirę na ówczesnym polskim Parnasie.

Po wysłaniu ogarnęła mnie panika. Pocieszałem się nadzieją, że list zaginie na poczcie, tym bardziej że małodusznie nie podałem mego adresu. Tymczasem wkrótce po maturze zobaczyłem swój wiersz w *„Chimerze"*, przez co uzyskałem od razu poetycie szewrony, z których byłem nad wyraz dumny.

Dziwnym zbiegiem okoliczności mój półwiekowy dorobek muzaiczny kończy się też pod znakiem peanu. Jest to *Pean do palta* otrzymanego po drugiej wojnie z UNRR'y. Hymn ten, nie tak programowy jak pierwszy, posiada jednak mocno życiowy wydźwięk, a brzmi mniej więcej tak:

Powiedz mi, proszę, ciuchu z USA,
Kto uszył cię? Kto zniszczył cię?
Jakaż to dzisiaj dola kusa
W twój loden przyoblekła mnie?

By ci poświęcić te kilka strof,
I mój zimowy ziścić plan,
Ileż musiało zajść katastrof,
Wojen, rewolucyjnych zmian...

. . . . . .

Widać, że tobą pech pomiatał,
Mnie też bezdrożem nosił los.
Kto ciebie nosił? Plutokrata?
Może gangsterów dzielny boss?

Guzików różnych dwoje zdobią-ć,
Trudno cię dopiąć, gdy chce mus,
Mnie też się dało w życiu dopiąć
Mało, choć mam niejeden guz.

. . . . . .

Więc tul mnie w fason twój i prowadź
Po kres wędrówki w bliską dal,
I w tobie każę się pochować,
Bo do muzeum dać cię — żal.

. . . . . .

Na płycie będzie: ś.p. ..... w krąg — winieta
I — „Onorate paltissimo poeta!"

Pean ten też wydrukowano, a tantiema autorska pozwoliła przenicować mocno sfatygowany amerykański *great-wat* na prawie europejskie wdzianko. Lecz tu nie koniec historii, gdyż wędrowne to palto, jak wędrowny puchar, po dwóch latach wywędrowało z mego przedpokoju prawdopodobnie z kimś, kto jeszcze nie miał palta. A może nie chciało brać udziału w przesadnym epitafium?

W szrankach tych dwóch peanów rozegrała się prawie cała moja kampania autorska.

W jej początkach kultywowałem jedynie lirykę, uważając w młodzieńczym zapędzie inne dziedziny literatury za mniej ważkie. Moje pierwotne credo — parnasizm — było równie nietolerancyjne w stosunku do poetów niedawnej przeszłości, jak credo każdego młodego literackiego pokolenia, zwłaszcza gdy je wspiera szarża własnych krytyków. W miarę jednak nadchodzących przejaśnień światopoglądu zakres mych zainteresowań literackich jął się rozszerzać i transponować na prozę oraz stopniowo zabarwiać ją nalotem humoru, szukającego sobie ujścia w satyrze beletrystycznej, scenicznej bądź kabaretowej.

W pierwszych uniwersyteckich latach zaprzyjaźniłem się z Janem Wroczyńskim, Brunonem Winawerem i Bolesławem Leśmianem. Zbliżyła nas *„Chimera"*. Jan Wroczyński, wybitnie zapowiadający się talent, autor tomu „poezji prozą" pt. *Gawoty gwiezdne,* w atmosferze krakowskiej „demonicznej" przybyszewszczyzny skończył samobójstwem. Bruno Winawer studiował fizykę na Politechnice Warszawskiej, a ja po roku przyrody przerzuciłem się na prawo, by mieć więcej czasu dla literatury. Winawer przy swym wielkim talencie satyryka studiował fizykę — swój przyszły zawód. Literaturę traktował jako zajęcie na marginesie. Jednak dalsze jego życie okazało, że romansował z Uranią, a szczerze kochał Melpomenę. W rezultacie bigamia ta obfitowała w podwójną progeniturę. Piszę zresztą o nim szczegółowiej w oddzielnym wspomnieniu. W kilka lat po zaprzyjaźnieniu się naszym napisaliśmy wspólnie z Winawerem dwie lekkie komedie: *Gaudeamus igitur* i *Miss Mary,* obie jako produkt uboczny studiów heidelberskich, gdyż „osnute na tle" życia studenterii polskiej za granicą. Popełniliśmy wprawdzie jeszcze w Warszawie wspólną elukubrację sceniczną pt. *Huldra,* lecz był to niewypał.

Przyjaźń moja z Bolesławem Leśmianem zaplonowała w 1911 r. Teatrem Artystycznym, o którym będzie mowa w specjalnym rozdziale.

Przy początkach mego stażu literackiego zostałem zaangażowany przez redaktora *„Chimery"*, Zenona Przesmyckiego (Miriama), na coś w rodzaju sekretarza czasopisma, w czym (jak się później zorientowałem) niemałą rolę grała chęć odkrywcy Norwida (jakim niewątpliwie był Miriam), by podeprzeć finanse studenckie młodego liryka. Zajęcie me polegało na niemiłym zwracaniu zdyskwalifikowanych rękopisów i na pasjonującym kopiowaniu oryginałów Norwida (jeszcze nie było w użyciu maszyn do pisania). Miałem wtedy szczęście przepisywać pierwszy takie arcydzieła, jak *Fortepian Szopena* i *Rapsod żałobny na śmierć generała Bema.* Z *Fortepianem* to było nawet tak, że musiałem przyrzec Przesmyckiemu, który był zazdrosny o każdy świeżo odnaleziony utwór Norwida, że nie zrobię odpisu wiersza nawet dla siebie. Przyrzeczenia dotrzymałem, ale podczas przepisywania wykułem utwór na pamięć, by żyć nim przez pewien czas.

Praca w redakcji *„Chimery"* pozwoliła mi poznać lwią część ówczesnych literatów, a wśród nich najznakomitszych przedstawicieli tzw. „Młodej Polski", a więc — Przybyszewskiego, Kasprowicza, Berenta, Lemańskiego, Langego, Micińskiego, Reymonta, Żeromskiego, Komornicką, Perzyńskiego, Zawistowską i innych. A że naczelny redaktor i wydawca, który utopił w piśmie większą część swego majątku, miał piękny zwyczaj (zaginął wraz z *„Chimerą")* — dla snadniejszego wytwarzania duchowej biesiady dawać jej podkład biesia-

dy materialnej (wędliny, sery, sardynki wraz z czarną kawą i spiritualiami) i że *spiritus flat, ubi vult,* więc też niejednokrotnie, uczestnicząc jakby z urzędu przy tych sympozjonach, korzystałem z toczących się rozmów bardziej niż ze studiów i bibliotek.

Jakim bo wspaniałym współbiesiadnikiem był Franciszek Fiszer, filozof, postać renesansowa, wielki intelekt, a nie mniejszy żarłok, mający równocześnie w sobie coś z Sokratesa i Diogenesa, imponujący erudyta, który, chociaż sam przez całe swe długie życie nic — z zasady — nie napisał, był twórczym inspiratorem paru pokoleń literatów. Indywidualność tę, zasługującą na studium, zapewne już niedługo pochłonie nasza „wierna rzeka" niepamięci — Leta.

Nie mniej znakomitym rozmówcą był sam amfitrion — Przesmycki. Współzawodniczył z nim poeta Lange i krytyk Lorentowicz, i dr Drzewiecki, i Lemański, i Wyrzykowski...

Gdybym mógł wtedy stenografować protokóły tych sympozjonów, literatura polska wzbogaciłaby się o nowe *Wieczory florenckie.*

„*Chimera*" w polskim życiu artystycznym pierwszych dwóch dziesiątków bieżącego wieku odegrała bardzo poważną rolę. Przez dobór naturalny, bo istnieje on i w sztuce, zgromadziła wokół siebie największe ówczesne talenty i pobudziła do rozwoju siły młode. Reprezentowała najwyższy ówczesny poziom artystyczny nie tylko w doborze treści — zarówno oryginalnych utworów, jak i arcydzieł literatury światowej — lecz i w swej szacie zewnętrznej była prawdziwym dziełem sztuki. Układ, dobór czcionek, cała strona iluminacyjno-graficzna stanowiły najwyższą klasę, jaka kiedykolwiek w Polsce istniała. A że redaktor Przesmycki „musiał" wszystko robić sam, zarówno redagując stronę tekstualną, jak aranżując graficzną — a zaniedbując handlową — więc wspaniałe to pismo po 30 miesięcznych zeszytach, wychodzących nad wyraz nieregularnie przez przeciąg pięciu lat, musiało poniechać dalszej egzystencji.

Wychodziło potem parę periodyków wzorujących się na „*Chimerze*", jak — „*Sfinks*" (red. Bukowiński — Selim), „*Ateneum*" (red. Cezary Jellenta), „*Sztuka*" (red. H. Juszkiewicz) — lecz był to epigonizm.

W większości numerów „*Chimery*" znajdowały się nieznane ogółowi utwory Norwida, jeden zaś podwójny numer był całkowicie poświęcony temu poecie. Odkrywszy i ukazawszy społeczeństwu tego czwartego do wielkiej romantycznej trójcy i z benedyktyńską pieczołowitością redagując wielką spuściznę, Miriam był również zbieraczem pism innego wielkiego filozofa i naszego uczonego, który podobnie jak Norwid żył i pracował od młodych lat za granicą, a pisał w paru językach — Józefa Hoene-Wrońskiego.

Był kiedyś taki wieczór w redakcji „*Chimery*", gdy Przesmycki, wróciwszy z drukarni, zastał mnie nad spóźnionymi przepisywaniami norwidianów. Choć nieskory do wspominków, uchylił mi tym razem rąbka swych przygód podczas poszukiwań zarówno dzieł jak rękopisów Hoene-Wrońskiego. I opowiedział o kilkutygodniowym pobycie na pewnym strychu paryskim, gdzie w kilkudziesięciu pakach biblioteki i archiwum wielkiego filozofa, jak w pokładach kopalnianych, zrobił wielkie odkrycie. Znalazł, jak to sam nazwał, „Przewodnik po Hoene-Wrońskim". I pokazał mi go. Był to fascykuł kilku kart *in folio,* odpowiednio rozrubrykowany i zawierający spis wszystkich dzieł, broszur i rozpraw w listach, które były już wydane bądź są na warsztacie lub będą napisane. Mnogość i wielorakość pozycji oszałamiała obrazując ogrom dzieła tego tytana

wiedzy, lecz równocześnie dając do ręki nić w labiryncie „Hoene-Wrońskim". Wieczór ów przez długi czas trzymał mnie pod swoim urokiem.

Innym, bo publicznym i stałym miejscem ówczesnych sympozjonów literackich były kawiarnie, wśród których naczelne miejsce zajmowała „Udziałowa", wielka kawiarnia na rogu Nowego Światu i Alei Jerozolimskiej. Podczas drugiej wojny — Café Club. Obecnie — Klub Międzynarodowej Prasy.

W lokalu tym od samego początku bieżącego wieku zbierała się zrazu cyganeria spod wszelkich znaków sztuki, zaludniła stoliki, zgiełkliwa jak wróbli sejm, i obradowała na parę zmian od rana do późnej nocy. Byli i tacy, co przychodzili po trzy razy dziennie i za każdym razem przepoczwarzali w ustawicznych dyskusjach coraz to nowe światopoglądy artystyczne. Przypuszczam, że podobne dyskusje i starcia miały miejsce chyba w Atenach epoki sofistów. To, co dziś zostało ujęte w normy zebrań dyskusyjnych, ówczesne warunki wytwarzały w formie spontanicznej i chaotycznej w kawiarni. Nie zapominajmy też, że wówczas z natury rzeczy miało się niepomiernie więcej czasu niż dziś, chyba że któryś z adeptów pracował systematycznie, a takich znowu było bardzo niewielu. „Udziałowa" stopniowo zaczęła przyciągać i poważniejszych twórców ze starszego pokolenia, a na kilka lat przed pierwszą wojną europejską ogniskowała także, zwłaszcza wieczorami, społeczników, polityków i wolne zawody.

Zakotwiczyłem się w „Udziałowej", starannie przestrzegając w obcowaniu hierarchii uzdolnień, jako student — „chimerzysta", a prawo zasiadania przy pewnych stolikach uzyskałem dopiero po wydaniu pierwszego tomu poezji (*Circenses* — 1903 r.). Do grupki naszej poza Leśmianem, Winawerem, poetą Tadeuszem Nalepińskim należał młody rzeźbiarz Henryk Kuna, malarze — Porankiewicz, Sznycer, Witkowski oraz dwaj członkowie „igrców-sowizdrzałów" — Tadeusz Radwański i Marian Kowalski. Przy wielce światoburczej ideologii, zarówno artystycznej jak społecznej, byliśmy w „Udziałowej" niewielką grupką najmłodszego narybku, który zacierał się wśród ogółu starszych pokoleń literatury i sztuki.

Pośród tych starszych pokoleń, poza ogółem „bardzo obiecujących", „utalentowanych" i „wybitnych", uczęszczali do „Udziałowej" tacy luminarze, jak Kazimierz Tetmajer, Tadeusz Miciński, Władysław Reymont, Antoni Lange i Stefan Żeromski oraz analogiczna ekipa plastyków, jak Pawliszak, Żmurko, Rozen, Okuń, Wanke, Krzyżanowski, Ruszczyc, Stabrowski.

Tak trwało do 1905 roku, gdy pod koniec wojny rosyjsko-japońskiej wybuchła pierwsza rewolucja i wstrząsnęła zarówno caratem, jak i naszym światopoglądem i kwietyzmem. Do tej przełomowej chwili życie płynęło szlakiem dość utartym: w dzień — wykłady na uniwersytecie, wieczorem „Udziałowa", w nocy knajpa lub, przed egzaminami, kucie, w wolnych chwilach pisanie wierszy, których wkrótce zebrał się tomik. Wydał mi go w 1903 roku pt. *Circenses* Jakub Mortkowicz i zapłacił sumę, która od 1915 roku do dziś może się wydawać bajońską, bo — sto rubli w złocie imperiałami.

W 1905 roku w atmosferze pierwszej rewolucji, która wybuchła po klęsce caratu w wojnie japońskiej, został ogłoszony przez młodzież strajk szkolny. Wyższych zakładów naukowych było wtedy w Warszawie dwa — Uniwersytet i Politechnika — prócz Instytutu Weterynaryjnego (na Grochowie). Zwołano w nich studenckie wiece, na których zapadły uchwały strajku. Było to zaraz

po 22 stycznia, po tzw. krwawej niedzieli w Petersburgu, gdy pochód ludu pod Pałac Zimowy zatopiono w potokach krwi. Rektor Uniwersytetu zareagował na wiec wezwaniem policji i wojska, chociaż w myśl autonomii uniwersyteckiej nie mieli oni prawa wejścia na terytorium uczelni. Zamknęliśmy się wobec tego w wielkiej sali głównego gmachu, który został otoczony kordonem kawalerii. Większość kolegów prawicowców chciała nam narzucić na przewodniczącego wiecu prezesa „Bratniej Pomocy" (kol. Krzesimowskiego), my zaś, lewy odłam młodzieży, grupujący się w „Spójni", żądaliśmy swego prezesa (kol. Drozdowicza). W rezultacie przewodniczyli obaj prezesi. Wiec uchwalił szereg rezolucji natury politycznej oraz żądanie prowadzenia nauk w szkołach i na wszechnicach w języku polskim, do czasu zaś uzyskania tego dezyderatu — strajk szkolny. Nie mogąc po wyczerpaniu porządku wyjść, skracaliśmy sobie czas „oblężenia" zaimprowizowanym koncertem.

Wreszcie władze policyjne rozpoczęły z nami pertraktacje, w wyniku których zobowiązały się wypuścić nas, nie aresztując i nie legitymując, bo było na wiecu sporo i nie-studentów. Gdy opuszczaliśmy uniwersytet defilując pomiędzy końskimi szeregami, była już późna noc. Na mieście panowały ciemności, bo porozbijano większość latarni, wówczas jeszcze gazowych. Słychać było tu i ówdzie strzały. Ofiarą takiej ślepej kulki padł jeden z kolegów powracający z wiecu — Dzierzbicki, którego brat, chemik, w pół roku potem spreparował bombę na generał-gubernatora Maksymowicza i spowodował nieudany zamach na Miodowej, którego ofiarą padło wiele osób.

W czasie wybuchu rewolucji byłem na trzecim kursie prawa. Kursów rocznych było cztery (na medycynie — pięć). Po półrocznym strajku szkolnym w kraju padło hasło studiowania na wszechnicach zagranicznych. Nastąpiło nowe wyjście żaków — tym razem z Warszawy — i rozproszenie się ich po całej Europie, począwszy od Krakowa, który wówczas był za granicą — w zaborze austriackim.

Z początku przesiedziałem dwa semestry w Krakowie. Częściowo na filozofii, słuchając Pawlickiego, Twardowskiego, Kallenbacha i Tarnowskiego, znacznie zaś więcej nastałem się przed stalugami w Akademii Sztuk Pięknych, w klasie Mehoffera, ile że poza piórem pociągał mnie ołówek grafika. Wkrótce jednak zrozumiałem, że paru srok za ogon nie utrzymam i wróciłem do pióra i auli.

W Krakowie było już wtedy po przybyszewszczyźnie. *„Życie"* nie wychodziło od paru lat, skończyły się wieczory „Zielonego Balonika", który został po śmierci protoplastą naszego literackiego kabaretu, skończyło się nawet i *„Liberum Veto"* — znakomity satyryczny sporadyk, w którym wiedli poloneza młodych satyryków Boy z Nowaczyńskim, a iluminowała pismo cała falanga narastających grafików z Sichulskim i Wojtkiewiczem na czele — lecz „szły dymy po całej literaturze" z rozżarzającej się „Młodej Polski" (jak ówczesna krytyka nazwała to fenomenalne pokolenie ówczesnych twórców).

Tetmajer rozpoczął swój epos *Na skalnym Podhalu,* hymny Karsprowiczowskie *Ginącemu światu* grzmiały tonami Bojana. Wyspiański po *Warszawiance* zelektryzował Polskę *Weselem,* Staff *Pieśniami szaleńca* wykuwał w *Kowalu* swe serce młotem czynu poetyckiego, tworzył *Z martwej roztoki* Orkan, *W Toniach* — Rydel, ukończył swego *Erosa i Psyche* Żuławski, najmłodszy zaś z tej falangi poeta — Perzyński, jeszcze „po oceanie czarnej kawy płynął do wyspy ukojenia".

My, początkujący, najmłodsi adepci pióra i pędzla pławiliśmy się po prostu w atmosferze owej „bani z poezją", która się wówczas rozbiła nad Krakowem. „Jama Michalikowa", kawiarnia przy ulicy Floriańskiej, w której jeszcze niedawno odbywały się kabaretowe saturnalia „Zielonego Balonika", o ścianach pokrytych malaturami i karykaturami współczesnego Parnasu, przetykanych pałubami corocznych szopek i czeredami aktualnych kukiełek, była stale przepełniona bohemizującą młodzieżą, rozdyskutowaną przy małej czarnej lub „kapucynie z kropką" (czarna z odrobiną mleka).

Nie zaszkodziłoby sobie jednak uświadomić, jaką anomalią z dzisiejszego punktu widzenia był zasięg ówczesnego bytu, gdy poza paru kawiarniami, jak Michalik, Sauer i Drobner, nie było jeszcze zupełnie kin, nie było Filharmonii, radio istniało jako fantazja Wellsa, a teatrów funkcjonowało półtora, to jest — Miejski i nie zawsze grający Ludowy. Oczywiście, że poza obrębem dostępnych mi spostrzeżeń istniał poważny kulturalny świat krakowskiej Almae Matris z jej profesorami i Akademii Umiejętności z jej społeczeństwem uczonych, lecz było to *sacrosanctum* niedostępne dla profanów, zwłaszcza młodocianych.

Profesorami w Akademii Sztuk Pięknych byli wówczas: Fałat, Wyczółkowski, Wyspiański, Stanisławski, Mehoffer — znakomici i wielcy malarze. Malczewski już wtedy przestał uczyć.

Z ówczesnej młodej generacji malarskiej wysuwali się na czoło: Karol Frycz, Kazimierz Sichulski i Witold Wojtkiewicz. Frycz — organizacja wielostronna, bo i malarz, i literat, poświęcił się później teatrowi, w którego historii jako dyrektor, reżyser i dekorator zajął wybitne stanowisko i zapracował sobie na własną kartę w dziejach sceny naszej. Sichulski — talent żywiołowy, kolorysta, przy czym świetny karykaturzysta. Jego karykaturę Wyczółkowskiego nakreśloną omal jedną linią, a Kasprowicza złożoną jedynie z uwłosienia poety, należy zaliczyć do majstersztyków. Wojtkiewicz po wystawie swych prac w Paryżu i entuzjastycznym essayu o niej pióra André Gide'a zdobył sławę europejską. Śmierć w młodym wieku przerwała rozkwit tego fenomenalnego talentu. Wspaniały portrecista, rozkoszny rysownik i malarz dzieci (można powiedzieć, że pod tym względem rywalizował z Wyspiańskim) oraz kapitalny kompozycjonista *(Krucjata dziecięca, Ballada)*. Drugim jego ulubionym tematem był cyrk.

Z wybitnych malarzy tego pokolenia, wychowanków krakowskiej akademii, zajmowali coraz poważniejsze stanowiska w plastyce: Kamocki, Czajkowski, Filipkiewicz, Szczygliński, Rzecki, Kuczborski, Uziębło, Ziomek.

Po roku Krakowa i po lecie spędzonym w młodocianym jeszcze wówczas Zakopanem ruszyłem dalej na zachód.

W Berlinie nastąpił dość przypadkowy zjazd igrców-sowizdrzałów. „Zjechało się" nas trzech — Winawer, Radwański i ja. Po parudniowych eskapadach po Berlinie ze szczególnym uwzględnieniem teatrów — zwłaszcza Reinhardtowskich (Deutsches i Kleines Theater), oraz po dłuższej „rodaków rozmowie" rozjechaliśmy się w ten sposób, że Radwański pojechał do Lipska na kameralistykę, a ja z Winawerem czwartą klasą (ze względu na wydatki berlińskie) tłukliśmy się jeszcze dwie doby do Heidelberga, gdzie Winawer wstąpił na fizykę, ja zaś na filologię romańską.

Heidelberg, urocze starożytne badeńskie miasteczko z wszechnicą najstarszą w Niemczech (1386 r.); Heidelberg opiewany w tylu sentymentalnych piosenkach; Heidelberg — Riwiera dla poślubnych podróży i miodowych miesięcy

zamożnego niemieckiego mieszczaństwa — malowniczo stłoczony w głębokim wąwozie Odenwaldu wzdłuż rzeki Neckaru, z willami na obu stokach gór, pokrytych jednym wielkim parkiem z romantycznymi ruinami książęcego zamku i słynną w zamkowej piwnicy dwupiętrową baryłą; Heidelberg cały w kwiatach od wiosny do późnej jesieni, kipiący rozhukaną studenterią przez okrągły rok; Heidelberg — Mekka korporantów, których policzki pokryte plejzerami od mensur, tych nieszkodliwych burszowskich pojedynków na rapiery, wyglądają ze swymi umyślnie źle zabliźnionymi szramami, jakby na nich grano w sztubacką szubienicę; Heidelberg głośny dzięki najznakomitszym profesorom-wykładowcom, których nazwiska (jak Lenard — fizyk, Thode — historyk sztuki, Wundt — psycholog, Fiszer — filozof, a wśród nich Polak Jurasz — laryngolog) ściągały młodzież z całego świata; Heidelberg, gdzie nie było domu bez knajpy, korporanta bez doga, a co najmniej — buldoga, panny sklepowej czy kelnerki bez własnego studenta-schatza, a piwnego komersu bez pochodu gęsiego i awantur nocnych; Heidelberg ściśle przestrzegający średniowiecznych obyczajów, z których jeden nakazuje wylewanie nocnika na głowę stojących pod domem i nazbyt głośno rozgadanych nocnych marków; Heidelberg, gdzie można było dzięki świetnym profesorom i olbrzymiej bibliotece przeprowadzać najsumienniejsze naukowe studia, a dzięki parkowym zakątkom — najlekkomyślniejsze romanse, urzynać się już od rana, na czczo, früh-schoppenem, jak i pić z najczystszych kastalskich źródeł; Heidelberg — przedziwny gród, wciągnął nas w swą orbitę na parę lat. Winawer tu się nawet doktoryzował u Lenarda.

Zamieszkaliśmy jak najpoetyczniej po drugiej stronie Neckaru, że się tak wyrażę — na heidelberskiej Pradze (o ile by Praga leżała na zboczu parkowo zalesionej góry), z widokiem na stary, częściowo w ruinach, renesansowy zamek. Winawer, jako adept nauk ścisłych, wyliczył, że płacąc po 50 marek miesięcznie każdy za swój pokój, włącznie ze śniadaniem, jeszcze zarabiamy na czysto po 77 marek, bo sam widok z okna wart był co najmniej 127 marek nawet w zimie, a cóż dopiero wiosną!... Po drugiej stronie naszej stromej Jeleniej uliczki (Hirschgasse) stała stara gospoda, w której od setek lat odbywały się mensury. Aczkolwiek już od szóstej rano z gospody rozlegał się srogi szczęk ścierających się rapierów, sytuacja nie była bynajmniej groźna, gdyż cała walka zmierzała do tego, by któryś z adwersarzy został zadrapany końcem rapiera po policzku. By mu się broń Boże nie stała jaka inna krzywda, każdy z pojedynkowiczów był zabezpieczony od ciosów niczym średniowieczny rycerz: druciany hełm z nausznikami i nanośnikiem na łepetynie, druciane okulary, obandażowana szyja, ręka w skórzanej rękawicy z cholewą po łokieć i materac na piersiach. Dla pewności po bokach stali dwaj sekundanci również z rapierami i odbijali wszelkie groźniejsze ciosy. Rapiery zaś były o olbrzymiej i ciężkiej gardzie i dość krótkiej a lekkiej klindze, cięcia więc poważniejszego zadać nie mogły, a pchnięcia były niedozwolone. Piekielny jazgot skowyczał codziennie po kilka godzin, bo owe „pojedynki" powstawały z byle powodu. Wystarczało przyglądanie się jeden drugiemu w knajpie, a nawet były korporacje przebywające w stosunku do siebie od dziesiątków lat na stopie wojennej, co wymagało po parę pojedynków w semestrze pomiędzy członkami wrogich klanów. Jeżeli nie nadarzyła się okazja, to korporacje pod koniec semestru delegowały adwersarzy z losowania. Nawiązanie pojedynkowego protokółu odbywało się zazwyczaj w pisuarach knajp przy konwencjonalnym dialogu:

— Pan na mnie uporczywie spojrzał.
— Skoro pan tak twierdzi, nie będę pańskich słów dezawuował.
— Zatem — oto moja karta.
— A oto — moja.

I po paru dniach któryś z rozmówców z dumą obnosił po mieście zrazu bandażyk, a potem plejzer na gębie.

Z nami, Polakami, bursze nie zaczynali, wiedząc, że w razie wyzwania zaproponujemy pistolety, co wykraczało poza obręb wszelkich honorowych kodeksów korporanckich. Wiele by można wspominać o swoistych heidelberskich obyczajach, jak choćby o karcerze, który na zasadzie autonomii uniwersytetu od średniowiecza utrzymał się, zastępując areszt policyjny za przewinienia a właściwie za awantury studenckie, jako to — zmiany w nocy szyldów na całej ulicy, nocne marsze z pochodniami lub latarkami gęsiego z knajpy do knajpy, związywanie nocnych stróżów plecami do siebie, a czasem nawet bójki urżniętych studiozusów. Na karcer, po raporcie policyjnym, skazywał studenta rektor, po czym koledzy nieśli delikwenta na miejsce na tragach, zwykle z lampą, bo parę ciupek karcerowych, ozdobionych fotografiami „więźniów" w ramkach z przeżutego chleba, poprzyklejanych do ścian pokrytych nawet wierszowanymi opisami przewin — lamp nie posiadało. Z wybitniejszych wyczynów studenterii heidelberskiej uwieńczonych karcerem było przedwczesne nocne odsłonięcie pomnika — z zachowaniem oficjalnego protokółu i mowami — znakomitego chemika, Bunsena, z równoczesnym odsłonięciem pomnika generała Wredego, który ponoć nigdy żadnej bitwy nie wygrał. Piszę o tym wszystkim, ponieważ odbicie atmosfery studenckiego życia posłużyło mnie i Winawerowi do zrealizowania dwóch krotochwil: *Gaudeamus igitur* i *Miss Mary*. Obie były później grane, zwłaszcza *Miss Mary* krążyła po scenach polskich, wprawdzie pod różnymi tytułami (*Błękitne domino, Różowa maska* itp.) dla uniknięcia kosztów tantiemy autorskiej; chociaż dziś nie pozostało z obu krotochwil żadnego pisemnego śladu (może tam gdzie jaki weteran sufler i posiada go w swoim archiwum), jednak pamięć autorska przechowała znakomicie zagrany w *Miss Mary* typ łazika Himmelfahrta w interpretacji Aleksandra Zelwerowicza na scenie warszawskiego Teatru Polskiego w 1917 roku.

Wspólne nasze mieszkanie z Winawerem miało ten skutek, że liryczno-satyryczna Muza zgoła od nas nie wychodziła, a wkrótce jęła nas nawiedzać i Talia, czego skutki „osnute na tle" życia studenterii polskiej uwidoczniłem powyżej. A polska kolonia studencka w Heidelbergu była wcale liczna; chyba ze dwudziestu. Mieliśmy, jak wspomniałem, i profesora Polaka, laryngologa Antoniego Jurasza, Poznaniaka. Zbieraliśmy się sporadycznie u profesora na „długie rodaków rozmowy", ile że wówczas jeszcze Polska „nie wybuchła", a trwała mocno w niewoli trójzaborowej.

Wracając do heidelberskiej Talii, powstały tam i moje własne primulki teatralne. Były to jednoaktówki, próby sił. Pierwszą była *U szczytu*. Napisałem ją w ciągu jednej nocy, co mi się przytrafiło po raz pierwszy i ostatni. „Życie składa się z dwóch rodzajów dramatów: z tych marzeń, które się nie spełniły, i z tych, które się spełniły" — powiedział Oskar Wilde. *U szczytu* jest jakby teatralną ilustracją dramatu drugiego rodzaju. Wydał potem tę aktówkę Gebethner i Wolff i weszła ona w skład tryptyku scenicznego pt. *Dialogi o miłości*, napisanego później.

W heidelberskich mych studiach nad filologią romańską wchłonęła mnie dantologia. Istnieją trzy jakby nauki o trzech geniuszach literatury: o Dantem, Szekspirze i Goethem. Badania nad tą trójcą tworzą całe biblioteki. Wychodzą czasopisma poświęcone wyłącznie każdemu z tych tytanów literatury. Z morza dantologii, w której po dwóch latach obznajmiania się zacząłem tonąć, wyrzucił mnie na brzeg życia tylko przypadek. Zostało mi jednak z tego kabotażu grube tomisko szkiców filologiczno-krytycznych pt. *Dante i Beatrycze*, którego motywem przewodnim jest opis perypetii, przez jakie przechodził w przeciągu pięciuset lat problem istoty Beatryczy. Byłaż to osoba historyczna? Czy symbol? Wojują na tym odcinku dantologowie po dziś dzień. Dantejski mój rękopis, przeszedłszy przez piekło powstania 1944 roku, przedstawia ruiny.

Po Heidelbergu prolongowałem romańskie studia w Monachium, wreszcie na żądanie mych opiekunów, członków Zarządu Kasy im. Mianowskiego, która (naciągając nieco swój statut) pomagała mi w kształceniu się, na żądanie tedy mych opiekunów, profesorów Bronisława Chlebowskiego i Ignacego Chrzanowskiego, bym kończył studia na wszechnicy polskiej, przeniosłem się do Lwowa pod ferułę prof. Edwarda Porębowicza, znakomitego filologa i świetnego tłumacza Dantejskiej *Boskiej komedii*. Studia te ukończyłem w 1910 roku.

Równocześnie z semestrami heidelberskimi i monachijskimi, a właściwie pod ich koniec, nawróciłem i do prawa. Była to — jak dziś na to patrzę — fanfaronada, lecz miało się wówczas dwadzieścia sześć lat, co się człowiekowi przytrafia tylko raz w życiu. A zaczął się ten flirt z prawem następująco.

Gdym jeszcze, ssąc prawo w Warszawie, należał do „igrców-sowizdrzałów" i pytano mnie, czym mam zamiar zostać w życiu, odpowiadałem, że literatem. Wywoływało to bardzo szeroką skalę reakcji, od ubolewania nad mą lekkomyślnością do politowania nad zupełnym brakiem poczucia rzeczywistości. Istotnie — wówczas, na początku XX wieku, położenie polskiego literata pod każdym względem było nie do pozazdroszczenia. Z wyjątkiem kilku najznakomitszych pisarzy, jak Sienkiewicz, Prus czy Orzeszkowa, którzy mogli utrzymać się z pióra, reszta literatów, jeśli nie posiadała środków do życia poza swym powołaniem, jak majątek osobisty (Przesmycki, Weyssenhoff, Zalewski, Or-Ot) bądź wolny zawód (Kasprowicz, Porębowicz — profesorowie, Gamaston — lekarz, Słoński — dentysta, Rygier — nauczyciel, Dygasiński — wychowawca, Zapolska — aktorka), musiała starać się o jakąś posadę (Rittner — urzędnik, Święcicki — Tow. Kredytowe, Konar — kolej, Reymont był kolejno krawcem, kolejarzem, aktorem i reporterem). Będąc „tylko" literatem można było jedynie głodować i to bardzo. Jakże głodowe były pierwsze lata Żeromskiego! Antoni Lange, znakomity poeta, poliglota i świetny tłumacz, głodował prawie całe życie, często nawet nie zdając sobie z tego sprawy, gdyż był to człowiek rzeczywiście „oderwany od rzeczywistości". Zaznaczyć należy przy tym, że ówczesne społeczeństwo nasze poza kultem dla nieżyjących już wieszczów i uznaniem dla nielicznych „mistrzów pióra" traktowało pozostały ogół twórców, obserwując ich ubóstwo, jako ludzi niezupełnie normalnych i litowało się nad nimi z lekką domieszką ironii.

U podstawy omawianego zjawiska, zwanego wtedy ogólnie „bryndzą artystyczną", leżało zupełne nieuznawanie praw twórców. O ile do pewnego stopnia uznawano prawo moralne, choć w tym znów zakresie znęcała się nad pisarzami carska cenzura, to materialna strona rozpowszechniania utworu zostawała

zgoła bez pokrycia. I na takim stanie rzeczy żerowali wydawcy (zwłaszcza pomniejsi), nakładcy książek i nut, handlarze obrazami, dyrektorzy teatralni, wreszcie wszelakiego rodzaju przedsiębiorcy „artystyczni", którzy wyzyskiwali twórców, korzystając z zupełnego prawie braku obrony, jaką dawał artystom sam Kodeks.

Stan ten poprawił się dopiero po pierwszej wojnie europejskiej, po ciężkiej zresztą walce.

Wracając do mego zamiaru pozostania literatem, może by decyzja ta i miała posmak lekkiej melancholii, gdybym sobie wtedy w całym zakresie zdawał sprawę z sytuacji, ale młodość zrobiła swoje i to z dużą dozą fanfaronady.

Gdy w okresie 1905 — 1910 r. studiowałem z zapałem filologię, ojciec mój, myślący kategoriami wyłącznie praktycznymi (choć powodując się nimi sam nie bardzo dawał sobie radę z życiem), mimo że pojmował ojcostwo z całą surowością rzymską, omal że zniżył się do perswazji, a nawet zaapelował do mych uczuć synowskich, bym niezależnie od filologii ukończył prawo.

— Gdy cię zawiedzie twoja literatura...

— Dokąd ma mnie zawieść?

— Do nędzy.

— Dlaczego?

— Bo przede wszystkim trzeba mieć po temu zdolności.

Należy tu wyjaśnić, że ojciec mój absolutnie nie uznawał mych literackich zdolności. W najlepszym razie, gdy kto dobrze wyraził się przy nim o moich wierszach, zwykle odpowiadał: „może i ma do tego spryt, ale mu to chleba nie da."

— Więc gdy się przekonasz, że niewiele piórem zwojujesz — ciągnął nasz dialog ojciec — to dobrze będzie, gdy posiądziesz jakiś fach. Ukończ więc prawo.

— Nie bardzo mi się chce wracać do prawa, a tym bardziej obkuwać się przed egzaminami, gdy robię co innego.

— Poświęć się więc... dla mnie — z przytonem ironii rzekł ojciec. — Przy twoich „zdolnościach" powinno ci to przyjść bez nadmiernego trudu.

Dotknięty w ambicję, wziąłem na kieł.

— Dobrze. Zrobię to, ale nie dla siebie.

— Niech będzie dla mnie. Będę miał podwójną satysfakcję: żeś mnie posłuchał i że nie umrzesz z głodu.

W wyniku tej rozmowy, gdy bojkot szkolny został odwołany, zapisałem się z grupą kolegów na Uniwersytet Noworosyjski w Odessie. I przez dwa lata byłem, jak mówią Francuzi: *Jean qui rit et Jean qui pleure.* Dziesięć miesięcy — Heidelberg czy Monachium *(Jean qui rit)* a trzy — Odessa *(Jean qui pleure).*

Wprawdzie podróż znad Neckaru czy Izary nad czarnomorskie limany, przez pół Europy w poprzek, była niezmiernie interesująca, lecz za to obkuwanie się w Odessie — jedna wielka, trzymiesięczna męka. By dogonić rok przez trzy miesiące, należało kuć szesnaście godzin na dobę. Wstając wieczorem od stolika, zasypiałem na środku pokoju, nigdy nie pamiętając, jak i kiedy dostawałem się do łóżka. By jakoś panować nad tremą, za poradą kolegi medyka przed egzaminem zjadałem podwójny obiad. Widocznie skutkowało to, bo jakoś przelawirowałem przez wszystkie Scylle i Charybdy, których na tzw. państwówkę było około dwudziestu.

Za to jakąż miałem satysfakcję, gdy pęczniejąc wewnętrznie z radości, acz z miną przyzwyczajonego, wręczyłem ojcu dyplomowy rulon „w prezencie", jako że mnie nigdy w życiu nie będzie potrzebny. Istotnie, nie imałem się jurysprudencji, aczkolwiek przydały mi się te studia później, po pierwszej wojnie, przy zaiksowym wywojowywaniu prawa autorskiego w Polsce. Przyznam jednak, że po raz drugi nie podjąłbym się odeskiego eksperymentu. To naprawdę była makabra.

Lata heidelberskich i monachijskich studiów obdarzały mnie najpiękniejszymi wakacjami w życiu (wyjąwszy te odeskie). Jedno lato spędziłem w Paryżu mieszkając kątem u kolegów — studentów w Quartier Latin. Codziennie wychodziłem rano, a wracałem w nocy, wałęsając się przez cały dzień po chłodnych muzeach, dostojnie milczących w wyżynnej atmosferze swych arcydzieł. Łazikowałem po galeriach, kościołach i gmachach publicznych od szczytu Notre Dame i Eiffla do kanałów i owej rzymskiej katakumbowej już rotundy, gdzie obrano imperatorem Juliana Apostatę. Przez te cztery miesiące przewędrowałem poprzez rozprażone a zgiełkliwe bulwary i place paryskie co najmniej ze dwa tysiące kilometrów, a przeżyłem z pięć tysięcy lat, począwszy od egipskich i antycznych sal Luwru, od Wenus z Milo i Giocondy do Gauguina, którego pośmiertna polinezyjska wystawa w Trocadero oszałamiała nie tylko mnie, ale bodajże bardziej nasze młode polskie talenty. Jak dziś pamiętam, że Wojtkiewicze i Rzeccy, Kramsztyki i Gotlieby chodzili po salach jak urzeczeni, raz w raz dębiejąc przed jakimś powietrznie wibrującym a słońce emanującym płótnem. Na nocleg wracałem, choć nieraz głodny, lecz tak obżarty wrażeniami, żem się walił na materac w półśnie pełnym majaków. Najsilniejsze jednak wrażenie, jakie dotychczas wypływa z tej magmy kultur i czasów, ogarnęło mnie na szczycie Łuku Triumfalnego, gdy zamiast wibrującego życiem Paryża zobaczyłem łupkową, słońcem spaloną pustynię dachów, po horyzont rozciągającą się dolmenami kominów, bryłami gmachów i cyplami wież. Wyglądało to nie mniej odludnie niż planetarny pejzaż, który rok przedtem przeraził mnie na Kozim Wierchu księżycową martwotą karpackich turni. Oba widoki tchnęły jednakowo nieludzką grozą, choć paryską pustynię stworzył człowiek.

Drugie bulwersujące wakacje dała mi Szwajcaria, dokąd pojechałem w towarzystwie heidelberskiego kolegi — prawnika Adama Nagórskiego. Szwajcaria, z której jako łup wywiozłem drugi tomik mych wierszy pt. *Z zapatrzeń*, wywarła na mnie wrażenie gór wspaniałych w swej potędze i piękności, lecz — że tak powiem — obłaskawionych. Na wrażenie to najbardziej może wpłynęła okoliczność, żem widział Alpy przeważnie z okien wagonów kolejowych. Winien był temu znikomy zapas naszych walut w stosunku do wojażowych projektów. Powstał więc problem, jak zobaczyć najwięcej za najtańsze pieniądze. I znalazło się względne wyjście w formie kupienia za sto franków turystycznego biletu, pozwalającego szwendać się po całej Szwajcarii wszystkimi pociągami i parostatkami w przeciągu dwóch tygodni. Przejeździliśmy też sumiennie Szwajcarię kilkakroć we wszystkich możliwych kierunkach od Genewy do Bazylei i od Jury po Engadynę. Żywiliśmy też błogi zamiar nocowania w wagonach podczas jazdy, lecz przezorna dyrekcja zaasekurowała się przed trampami tego rodzaju w sposób bardzo prosty. Wieczorem pociąg zatrzymywał się na jakiejkolwiek stacji traktując ją jako kres swej wędrówki. Trzeba było wysiąść

i nocować dla poparcia szwajcarskiego hotelarstwa. Rano tenże sam pociąg, ale już jako inny, wyruszał dalej. I tak zaprawiliśmy się z kolegą w te krajoznawcze jazdy, żeśmy postanowili „wdepnąć“ do Mediolanu na odbywającą się tam międzynarodową wystawę. O wizach w owych czasach jeszcze nikomu się nie śniło. Fundusze pozwalały nam na zakup biletów tam i z powrotem do Szwajcarii i jeszcze ponadto zapewniały 11 lirów na pobyt nas obu w Mediolanie. Wydawało mi się to kaducznie mało, ale Nagórski wyjaśnił mi, że wszyscy północnicy, począwszy od Cymbrów i Teutonów, udając się do Włoch posiadali znacznie mniej gotówki od nas.

— Cymbrowie też jeździli do Włoch? — wyraziłem powątpiewające zdziwienie.

— Owszem, jeździli.

— Kolei jeszcze nie było.

— Zjeżdżali z Alp na tarczach. Tak powstało saneczkowanie.

Gdy stanęliśmy na mediolańskim bruku, też mieliśmy miny Cymbrów w kapeluszach ersatz-panama o rondach wielkości teutońskich tarcz, w pumpach i gruntownie niegoleni. Ponadto rozwalił mi się rękaw, jakby w dzisiejszym tramwaju. Poszliśmy prosto na wystawę, gdzie się właśnie dzień przedtem spalił pawilon malarstwa. Powierzchowność nasza bardzo zainteresowała karabinierów, którzy też dyskretnie acz nieustępliwie asystowali nam po terenach wystawy. Nocowaliśmy w Albergo Popolare, filantropijnym a nie pozbawionym komfortu przytułku nocnym, gdzie za pół lira otrzymywało się czystą celkę z posłaniem i porannym umyciem. Za dopłatą dwudziestu centesimów dostawało się kubek kawy z bułką, co było naszą główną mediolańską pożywką. Ponieważ pociąg powrotny odchodził „jutro z rannym brzaskiem“, mieliśmy tedy przed sobą jeszcze cały drugi (o pierwszej kawie) dzień. Zwiedziliśmy więc jakieś muzeum, galerię, no i wspaniały tum il Duomo (dla głodnego nie jest on taki wspaniały). Zamiast obiadu raz kupione bilety pozwoliły nam rewizytować wystawę.

Tym razem w hali rzeźb już mi się zaczęło kręcić w głowie. Żeby więc zająć względem plastyki mocniejsze stanowisko, usiadłem i zacząłem przeżywać jakiś stan półsnu-półjawy. Rzeźby jęły rozmawiać ze sobą o najwykwintniejszych potrawach, co mnie tak zgorszyło, żem się obudził, zwłaszcza że Nagórski pociągnął mnie za rękaw.

— Mam całkiem pozytywny projekt pójścia na obiad.

— Chyba do Warszawy, bo tam posiadamy kredyt. Ale czy dojdziemy?

— Jednego nie rozumiem. Najadł się człowiek w życiu tyle razy wstydu po uszy, nałykał się czasem strachu za wszystkie czasy, a wciąż jest głodny...

— No to zjedz sobie teraz oczami tamtą Włoszkę. Warta.

Pokrzepiając się co raz taką biesiadą, dobrnęliśmy pod noc na dworzec, gdzie w rezultacie głębszego finansowego namysłu, ponieważ nie wymyślono jeszcze wtedy żadnych kalorii i nie wynaleziono jeszcze żadnych witamin, za przedostatnie centesimy napiliśmy się zwyczajnej cytrynowo-pomarańczowej lemoniady i dodrzemaliśmy się pociągu.

Mieliśmy wracać przez Bellinzonę — Lago Maggiore — Simplon do Genewy, gdzie powinien był czekać na mnie pieniężny przekaz pocztowy. Więc — aby jeszcze przeżyć tę trzecią dobę... Lecz już nie biesiadowaliśmy po platońsku, tyle że mimiczne kontakty były raczej nieżyczliwe.

Węzeł kolejowy Bellinzona. Zwala się tu na raz parę pociągów, bo to pora obiadowa, szkoda że tylko dla klas posiadających. Przesiadamy się. I nagle — mimo że cudów nie ma — cud! Nagórski pada w objęcia starszego pana, przyjaciela swego ojca, który z żoną, córką i synem jedzie na wystawę do Mediolanu.

— Może panowie z nami na obiad?

— Co prawda myśleliśmy...

— Więc ja proszę! Bez ceremonii.

Obiad składał się z pięciu dań i był obliczony na okoliczność, że będzie oczywiście cały zapłacony, ale nie skonsumowany nawet w połowie, bo po prostu czas postoju na to nie pozwalał.

Zadaliśmy z Nagórskim kłam bezczelnej kalkulacji wyzyskiwaczy kolejowych. Zanim kelner przyniósł następne danie, już poprzedniego nie było na żadnym talerzu, bo nam wtajemniczeni rodacy podsuwali swoje porcje. Myślałem, że cameriera szlag trafi, chociaż mu za wszystko uiszczono i jeszcze nam pożyczono i szczęśliwej podróży, i pieniędzy.

Zasobni we flaszkę Chanti i bolońską mortadelę ruszyliśmy dalej parostatkiem na penetrację Lago Maggiore. Cóż to była za urocza podróż! Tym pełniejsza uduchowionych wrażeń, że Lago Maggiore od praczasów swego powstania nigdy nie było tak piękne, jak tego dnia. I daremnie kolega cynik insynuował, że jezioro na sezon umyślnie dla turystów podkolorowują farbką do prania. Nieprawda! Po prostu Isola Bella jest *bella,* a woda wokół Isola Madre jest modra! Et, szkoda gadać... łzy się kręcą...

Takimi wakacjami darzyły mnie studia romańszczyzny, z których drugi gród, stołeczne miasto Monachium, acz nie mając na sobie takiego piętna studenckiego jak Heidelberg, obfitowało w artystyczne znamiona, jakie mu zaszczepiła dynastia bawarskich Wittelsbachów, zwłaszcza zaś Ludwik I, który na przykład nakazał, by kilometrowa z górą ulica jego imienia składała się wyłącznie z domów będących kopiami najpiękniejszych pałaców włoskich. Rozkochany w Wagnerze budował Lohengrinowskie zamki (Schwanstein), rujnując na nie swój naród, póki nie zginął tajemniczą śmiercią, o której ponoć Bismarck wiedział coś ponadto. Bawary stękając naówczas pod śrubą podatkową, dziś są dumni ze swych obu Pinakotek, z Gliptoteki (muzeum rzeźb), z galerii Schacka, z kopii florenckiej Loggia dei Lanci i całego szeregu wspaniałych monumentalnych budowli, jak chociażby takie Maksimilianeum — toteż i nazywają swą stolicę, może i nie bez słuszności, niemieckimi Atenami. Tradycja szkoły malarskiej, wspaniałe biblioteki, plejada teatrów z Operą i filharmonijnym Kaim-Saal mającym na względzie kulturę muzyczną szerokich mas, wszystko to było magnesem przyciągającym do siebie artystów wszelkich nacji i dziedzin. Przeszła już wtedy i to od dość dawna malarska monachijska epoka Gierymskich, Wierusz-Kowalskich i Brandtów, lecz żyli i tworzyli Max Klinger i Franz Stuck, pisał Wedekind i Schlaff, Dehmel i Mühsam, wychodziła monachijska *„Chimera“* p.n. *„Pan“,* polską zaś literaturę reprezentował Przybyszewski, rzeźbę Ostrowski (późniejszy twórca grobowca Nieznanego Żołnierza w Warszawie). Był tam wtedy i z Polski pochodzący znakomity żydowski dramaturg, autor *Boga zemsty,* Szolom Asch, którego poznałem u Przybyszewskiego, oraz nie mniej później głośny rosyjski pisarz, Andriej Biełyj, z którym zaprzyjaźniliśmy się serdecznie. W Monachium też wychodził artystyczno-lite-

racki tygodnik „*Jugend*“, do którego pisywał Adolf Nowaczyński pod pseudonimem Neuwerta, wobec czego potem latami kursowała plotka o niemieckim pochodzeniu autora *Cyganerii warszawskiej*. Wychodził też świetny satyryczny tygodnik „*Simplicissimus*“ grupujący pierwszorzędną międzynarodową ekipę rysowników (T. T. Heine, O. Gulbranson, Thöny, Reznicek, Pascin i inni).

Miejscem ogniskującym w latach 1907—1910 polską cyganerię w Monachium była kawiarnia „Stephanie“ oraz dom pp. Przybyszewskich. Lecz nie był to ów sprzed lat paru dom-biwak warszawski Przybyszewskiego, męża Skandynawki Dagny, lecz w znacznej mierze lokal już ustatkowany, z panią domu *primo voto* Kasprowiczową. Stanisław Przybyszewski wprawdzie od czasu do czasu szalał szopenizując („Szopen, gdyby jeszcze żył, to by pił...“) na fortepianie i celebrując z każdym gościem bruderszaft. Raz się nawet porywał, by pomknąć „na drogach duszy“ po nowe „złote runo“, lecz był to już zamiar ponad siły — „*de profundis*“.

Swoje „*Lehr- und Wanderjahren*“ ukończyłem *via* Lwów u prof. Edwarda Porębowicza. We Lwowie los mi pozwolił obcować z Kasprowiczem, którego poznałem jeszcze w „*Chimerze*“. Kasprowicz wykładał na uniwersytecie lwowskim historię literatury i pracował, pracował, pracował... Miał już poza sobą skaldowy cykl *Ginącemu światu*, był już po jeremiaszowym *Święty Boże!* i po beethovenowskiej *Pieśni wieczornej*, lecz jeszcze przed ostatnim słowem-arcydziełem swego życia — przed *Księgą ubogich*. Raz na tydzień przyjmował młodzież uniwersytecką. Uczestniczyłem w kilku takich akademiach, gdy w olbrzymiej pracowni-bibliotece profesora-poety nie było gdzie szpilki wetknąć, bo na meblach, stosach książek, na parapetach okiennych lub po prostu na podłodze gnieździły się dziesiątki studentów i studentek, zasłuchanych w *verba magistri*. Jakich to tematów nie dotykano w ciągu tych dwóch — trzech godzin! Zaczynało się od krótkich zapytań, na które Kasprowicz odpowiadając z wielką umiejętnością, wytwarzał dyskusję wciągającą coraz to większe grono debatujących. A Kasprowicz — operując po sokratesowsku dialektyką — naprowadzał dysputantów na właściwe, lecz samoistnie osiągane wywody. Gdy rozgrzane debatami studenckie grono opuszczało zadymioną bibliotekę, Kasprowicz — uważając mnie nie tyle za studenta, ile za młodego liryka — powstrzymywał moje (czasem symulowane) odejście konkluzją:

— Dziś się mówiło o Homerze i Ajschylosie, więc pójdziemy na greckie wino.

Lub też:

— Że się tam dzisiaj Szekspir podczas rozważań o nim parokrotnie w grobie przewrócił, to fakt. Ułagódźmy więc mistrza druidyczną obiatą z pale-ale'u i porteru.

I prowadził do jakichś jemu tylko znanych źródeł kastalskich, tryskających winem z Chios lub porterem z Londynu. Czciliśmy czasem geniuszów do piątej rano, po czym „Kasper“ odwoził mnie do mych pieleszy, jako już próbkę bez wartości, a sam w trzy godziny potem najspokojniej wykładał w swojej auli o romantykach.

Poza Kasprowiczem los zetknął mnie we Lwowie z Tadeuszem Pawlikowskim. Był on już wprawdzie w 1910 roku poza apogeum (1893—1899) swej teatralnej działalności, lecz dyrektorując wraz z Hellerem w lwowskim Teatrze Miejskim, jeszcze parę sztuk po swojemu wyreżyserował.

Mówił mi w bieżącym roku (1951) dyrektor Teofil Trzciński, że pracuje nad monografią o Pawlikowskim, na którego całą działalność patrzył własnymi oczami, więc ta wybitna postać dyrektora, inscenizatora i reżysera — będącego, dzięki osobistej zamożności, równocześnie mecenasem — na szczęście nie zginie w zapomnieniu, lecz zadokumentuje swój wspaniały artystyczny wkład do historii naszej narodowej sceny. *

Ukończyłem wówczas we Lwowie trzy jednoaktówki, stanowiące pewną całość. Była to *Wenus* (epoka Romy cezarów), *Angelicata* (florenckie średniowiecze) i *Ona* (współczesna). Z wielką tremą zaniosłem ową trylogię dyrektorowi Pawlikowskiemu, prosząc o ocenę, która do tego stopnia wypadła dla mnie pomyślnie, że Pawlikowski nie tylko zaplanował wystawienie tryptyku w bieżącym sezonie, lecz i przyobiecał mi swoją reżyserię. Teatr lwowski... Pawlikowski... znakomity zespół... premiera jeszcze w tym sezonie... — zaczęło mi się z ambitnej radości nieco przewracać w głowie, lecz litościwy los przytrzymał, co się przewracało, ukazując mi nagle odwrotną stronę teatralnego medalu. Pawlikowski — pod nawałem przykrych dlań życiowych okoliczności — nie czekając końca sezonu podał się do dymisji i, jak powiada poeta:

...Wszystkie moje hołubce z impetem przepadły!...

W późniejszych latach instruktor-los pouczył mnie poglądowo, że w teatrze i wystawienie sztuki jeszcze niczego nie dowodzi, bo spektakl może się ślicznie położyć, nawet bez winy autora — czego stwierdzenia przytoczę we właściwej chwili.

Pawlikowski traktował mnie z wielką życzliwością. Nie tylko przeanalizował bardzo wnikliwie złożone mu przeze mnie utwory — z których to pouczeń wynosiłem doraźne korzyści, uświadamiając sobie dokładnie, co i jak należy poprawić — ale i pozwolił mi bywać na swoich próbach, a to było dla mnie po prostu wyższą szkołą teatralną.

Kładąc nacisk na styl przedstawienia, reżyserował z wielkim spokojem i powiedziałbym: *au ralenti,* zwłaszcza w pierwszych fazach prób. Pohukiwania, łajanki i wrzaski, które tak wielu reżyserów uważa za nieodzowne atrybuty prób, były mu zupełnie nieznane. A jednak słuchano jego cichych, lecz rzeczowych wskazówek z natężoną uwagą i głęboką wiarą. Pamiętam taki moment, gdy w sytuacji zespołowej, siedząc na froncie proscenium, Pawlikowski nagle bez słowa podniósł rękę — na co wszystko zamarło. Wytworzył się mimo woli żywy obraz, bo nikt nie śmiał się poruszyć, a Pawlikowski milcząc zamyślił się. Trwało to bez przesady ze trzy minuty, po których Pawlikowski wstał i — wszedłszy w środek zespołu — począł wyjaśniać, o co mu chodziło. Cofnięto akcję, omawiany epizod w odpowiedniej chwili właściwie już wypadł.

W osobistej rozmowie ten niesłychanie poważny człowiek potrafił wykazać nieoczekiwane a wspaniałe poczucie humoru, nawet gdy sam padał jego ofiarą. Na przykład opowiedział mi pewien lapsus, który mu się przytrafił ze znakomitym tragikiem, Bolesławem Leszczyńskim, grającym gościnnie w Krakowie w *Honorze* Sudermana.

— Jest tam, jak pan pewno widział i pamięta... — mówił Pawlikowski. (Choć nie bardzo pamiętałem, czym widział, ale potaknąłem, by nie przerywać.) —

---

* Niestety, dyr. Teofil Trzciński umarł na początku 1953 roku.

Jest tam scena pojedynku, przed którym, oczekując na stronę przeciwną, Leszczyński puka nerwowo palcem w trzymany w ręce cylinder. Ponieważ nigdy u żadnego z wielkich aktorów europejskich, grających tę rolę, podobnej „gierki" nie widziałem, więc rozmawiając w antrakcie z Leszczyńskim podkreśliłem z gorącym uznaniem tak świetnie zaznaczony przejaw zdenerwowania. „Ach, dyrektorze — odrzekł mi na to Leszczyński, który mając słabą pamięć dość często zapominał dosłownego tekstu roli — w Warszawie raz puknę i już sufler wie, że trzeba mi kwestię podrzucić, a tu musiałem na durnia trzy razy pukać."

Jako dyrektor, Pawlikowski umiał zachować taką powagę w stosunku do zespołu, że aktorzy, o ile ich sam do tego nie upoważnił, nie śmieli podchodzić do niego z żadnymi osobistymi sprawami czy gawędami. Pewien aktor, bardzo zresztą mierny, w obawie, że Pawlikowski nie zaangażuje go na przyszły sezon, potrafił okrężnymi drogami tak podejść do prezydenta miasta, że dygnitarz ów sam zwrócił się do dyrektora Pawlikowskiego, sugerując mu pozostawienie swego protegowanego. Pawlikowski wyjątkowo uległ, ale w nowym sezonie zupełnie nie dostrzegał zapobiegliwego aktora. I choć premiera była wówczas co tydzień, aktor w ciągu pierwszych paru miesięcy nie dostał żadnej roli. A do dyrektora podejść i pożalić się nie śmiał. Wreszcie pewnego dnia za kulisami Pawlikowski podchodzi nagle do aktora i mówi:

— Witam. Na długo pan przyjechał do Krakowa? Znudzi się pan tu u nas.

Aktor osłupiał a dyrektor odszedł. I dopiero po takiej nauczce dano mu rolę.

Pawlikowski w okresie swej dyrekcji, na którą (jak Miriam na *„Chimerę"*) wyłożył połowę swego majątku, podciągnął w górę poziom repertuarowy i odświeżył go. Wprowadził do repertuaru Krakowa i Lwowa skandynawskich autorów: Strindberga, Ibsena, Björnstjerne Björnsona, Hamsuna, Hauptmanna oraz pierwszy zaczął dbać o to, co się dzisiaj nazywa inscenizacją. Pawlikowski nie tylko był przewodnikiem aktorów, lecz potrafił pouczać i publiczność, jak to widać na przykładzie *Kruków* Henri Becque'a. Henri Becque napisał w swym życiu tylko dwie sztuki, lecz każda z nich — będąc wprowadzeniem na scenę nowych problemów bądź nowego ujęcia artystycznego — była Egerią dla kilku pokoleń autorów dramatycznych. Pierwsza z nich to *Paryżanka,* ze śmiało po raz pierwszy wyodrębnionym problemem trójkąta małżeńskiego, który potem aż do znudzenia buszował przez kilkadziesiąt lat w większości lekkich komedii, nie mówiąc już o farsach, gdzie plenił się jak rzęsa na stawie. Drugą sztuką Becque'a były *Kruki,* ostro realistyczny obraz, który w sposób całkowicie pozbawiony teatralnego konwencjonalizmu bezlitośnie obnażał całą ohydę egoizmu i chciwości mieszczańskiej. U nas z *Kruków* wyszła Zapolska, w Rosji — Ostrowski, we Włoszech powstał kierunek zwany weryzmem (R. Bracco), w Niemczech pod tym wpływem była większość autorów końca XIX wieku itd.

Kruki Kraków przyjął z chłodną obojętnością. Sekretarz teatralny, meldując po trzecim przedstawieniu wyjątkowo nikły stan kasy, spytał:

— Co gramy wobec tego jutro, panie dyrektorze?

— *Kłuki* — odpowiedział spokojnie Pawlikowski, gdyż wymawiał literę r jak ł.

— A pojutrze?

— *Kłuki* i dalej *Kłuki.*

— Do sobotniej premiery?

— Jakiej płemieły? W sobotę idą *Kłuki.*

Aktorów ogarnęło przerażone zdumienie. Grali przez tydzień przed pustą widownią, lecz w loży asystował im dyrektor. Grali jak gdyby dla niego — co przypominało bawarskiego Ludwika I, dla którego nieraz w nocy grano Wagnerowskie opery. Pod koniec tygodnia — o dziwo! — publiczności zaczęło przybywać. Zrazu ludzi przyciągała ciekawość, potem rozpoczęto o sztuce mówić, dyskutować na jej tle, interesować się nią i wreszcie chodzić na nią. A że wyreżyserowana i grana była znakomicie, więc w rezultacie frekwencja drugiego tygodnia okupiła pod każdym względem pierwszy tydzień i sztuka uzyskała — jak na owe czasy — duże powodzenie oraz zrozumienie jej wartości artystycznej.

Na Lwowie skończyły się moje studenckie włóczęgi. Wróciwszy do Warszawy nie przypuszczałem, że przesiedzę w niej całą pierwszą wojnę światową, nie licząc rzadkich wypadów.

Pierwszy taki wypad spowodowała śmierć wielkiej polskiej poetki — Marii Konopnickiej. Byłem wtedy w kontakcie autorskim z Kazimierzem Zalewskim, prowadzącym scenę Teatru Małego w Filharmonii. Zalewski nabył tę placówkę od Mariana Gawalewicza, który po swej dyrekcji w Łodzi prowadził przez pewien czas teatr w gmachu warszawskiej Filharmonii, przy czym grał nie tylko na scenie Teatru Małego, przerobionego z koncertowej sali kameralnej, ale i dostosowywał estradę wielkiej sali filharmonijnej do sztuk potrzebujących dużych ram dekoracyjnych i licznej zespołowej obsady. Być może, że wszystkie te przedsięwzięcia — wymagające poważnych wkładów finansowych — poderwały imprezę Mariana Gawalewicza, bo odstąpił ją Kazimierzowi Zalewskiemu, a ten ograniczył się do jednej tylko sceny: Teatru Małego, który był wówczas właściwie jedynym teatrem prywatnym w Warszawie (Teatr Polski dopiero planowano).

Zalewski nabywszy Teatr Mały przejął i jego bibliotekę, w której znalazł mój rękopis złożony jeszcze Gawalewiczowi. Były to trzy jednoaktówki tworzące pewną całość pod ogólnym tytułem: *Dialogi o miłości (U szczytu, Ona i Pierścień powrotu).* Wkrótce po nabyciu Teatru Małego dyrektor Zalewski wezwał mnie do siebie i oświadczył, że przeczytawszy jednoaktówki zdecydował się je wystawić. Był to więc po Pawlikowskim drugi dyrektor, który nie wahał się wystawić pierwocin młodego autora — mimo ich niepopularnej formy: jednoaktówek, które nie pociągały ówczesnej publiczności, podobnie jak i dziś nie pociąga czytelnika książkowe wydanie utworu scenicznego. Oczywiście, że obie powyższe decyzje dodały mi wiele otuchy do dalszej pracy literackiej.

Już to muszę przyznać, że w pierwszych latach mego pisarskiego stażu stykałem się na ogół z ludźmi, którzy okazywali mi wielką życzliwość i pomoc, zwracając uwagę na wady debiutanta i dając mi ważkie a fachowe pouczenia. A że trąciłoby przesadą, gdybym traktował siebie jako człowieka w czepku urodzonego, więc należy uważać za pewnik, że ludzie ci postępowali podobnie i w stosunku do innych ówczesnych młodych autorów.

O trzech wychowawcach literackiej progenitury już pisałem, a to — o Zenonie Przesmyckim, Tadeuszu Pawlikowskim i Kazimierzu Zalewskim. Obecnie uważam za swój obowiązek oddać sprawiedliwość jeszcze dwum: Józefowi Kotarbińskiemu i Janowi Lorentowiczowi.

Kotarbiński ma wielkie, może niedocenione zasługi jako dyrektor krakow-

skiej a później warszawskiej sceny. Główną jego zasługą było stałe dążenie do repertuaru rodzimego, zarówno współczesnego jak i poprzednich pokoleń. Przecież to on pierwszy ośmielił się wystawić w Krakowie „niescenicznego" *Kordiana* (z Michałem Tarasiewiczem w roli tytułowej), *Księdza Marka, Złotą Czaszkę, Sen srebrny Salomei, Dziady* oraz *Wesele* Wyspiańskiego. Z młodych grał Kasprowicza, Żuławskiego, Nowaczyńskiego, Rydla, Przybyszewskiego, Rittnera i Konczyńskiego.

Kotarbiński mógłby był uczynić znacznie więcej dla sceny polskiej, gdyby nie pewne „ale" utrudniające mu większość poczynań. Więc — był nieprawdopodobnym dystraktem, co mu jako dyrektorowi bardzo utrudniało pracę. Stąd — nieoczekiwane zmiany w planach, pomyłki co do osób itd. Będąc równocześnie i aktorem plątał i przekręcał tekst, dorabiał własne rymy a nawet paczył rolę. A miał i fałszywe ambicje aktorskie. Przy pięknych za młodu warunkach — do starości uważał się za tragicznego amanta i obsadzał nieraz z krzywdą dla sztuki. Poza tym jednak należy podkreślić, że będąc wychowankiem Szkoły Głównej należał do wyjątkowo światłych ludzi w ówczesnym środowisku teatralnym, gdy matura była u aktorów białym krukiem. Wreszcie Kotarbiński posiadał wysokiej kategorii poglądy twórcze i znawstwo dramaturgiczne.

Gdy przyjechał w 1910 roku do Warszawy na stanowisko dyrektora „pierwszej sceny polskiej" — „Rozmaitości", od razu oświadczył ówczesnemu prezesowi Teatrów Państwowych, Małyszewowi (gdyż cały kompleks ówczesnych scen — poza Teatrem Małym — był pod zarządem państwowym, na czele którego jako prezesi stali przeważnie generałowie różnych gatunków broni; dopiero Małyszew był wyjątkowo cywilem), że będzie grał przeważnie sztuki polskie.

Grywano oczywiście w tym okresie w „Rozmaitościach" i sztuki polskie, lecz każda taka sztuka musiała się „odleżeć" przynajmniej z parę lat. Mając spory zapas repertuarowy sztuk autorów „galicyjskich" i starszych, ale uznanych już komediopisarzy z Królestwa, Kotarbiński nie tylko nie odżegnywał się od młodzieży autorskiej, lecz jej po prostu poszukiwał. Ode mnie wziął i zaakceptował do grania *Wenus*.

Dzięki powyższym okolicznościom prymicje moje były — można powiedzieć — wyjątkowe, gdyż w ciągu jednej dekady w zimie 1910 roku na scenie Teatru Wielkiego wystawiono *Wenus* jako *lever de rideau* do *Klątwy* Wyspiańskiego, a w następnym tygodniu Teatr Mały grał *Dialogi o miłości*. Sztuki były przyjęte zarówno przez publiczność jak i przez krytykę bardzo życzliwie. W *Wenus* grały takie asy sceny naszej, jak Marcello-Palińska i Wostrowski, a tańczyła Szmolcówna. W *Dialogach* — Mila Kamińska, Bachner, Łącka-Pawłowska, Orliński, Kuncewicz i Szarski.

Dyrektor Zalewski po śmierci Marii Konopnickiej w 1910 r. rzucił mi myśl, bym napisał prelekcję o twórczości wielkiej poetki, on zaś zorganizuje w swoim teatrze rodzaj akademii z recytacjami utworów zmarłej. Miałem dla Konopnickiej duży kult, więc w krótkim czasie prelekcja była gotowa i wieczór odbył się przy przepełnionej sali. Na tym jednak nie skończyło się, bo zaraz otrzymałem depeszę od dyrektora Zelwerowicza zapraszającą mnie na wieczór Konopnickiej do Łodzi. Przykład Łodzi naśladowało parę innych prowincjonalnych teatrów Królestwa — i wreszcie cykl akademii Konopnickiej uwieńczyło

zaproszenie do Moskwy, do Towarzystwa Domu Polskiego, dokąd pojechałem wraz z córką Konopnickiej, artystką dramatyczną, Laurą Pytlińską, która miała na akademii recytować utwory swej wielkiej matki. „Wieczór Konopnickiej" był dla Polonii moskiewskiej wzruszającą uroczystością. Po oficjalnej kolacji prezes Domu Polskiego, Wacław Purski, chcąc nam pokazać jedną z ówczesnych fantastycznych osobliwości nocnej Moskwy, zawiózł nas na czarną kawę do „Strielni", lokalu skonstruowanego w formie olbrzymiej oranżerii, imitującej podzwrotnikowy las z palmami parupiętrowej wysokości, o gęstych, kwietnych zaroślach *à la* dżungla, usianych w górze konstelacjami różnokolorowych żarówek, migocących wśród zieleni jak orchidee albo kolibry a oświetlających wyżwirowane ścieżki i polanki z altanami dla gości. Podobno ostatnim wyrazem ekstrawagancyjnego szyku w sferach rozhulanego bogatego kupiectwa był własnoręczny wyrąb palm w „Strielni" — co oczywiście kosztowało owych drwali tysiące rubli. Tak się przypadkowo złożyło, że gdym się udał samopas na zwiedzenie tej sztucznej podzwrotnikowej puszczy o temperaturze łaźni, za której szklanymi oranżeryjnymi ścianami szalała zamieć śnieżna, natknąłem się na Andreja Biełyja. Biełyj po kordialnym przywitaniu zawiódł mnie do altanki, gdzie się właśnie odbywało oblewanie świeżo wydanego numeru *„Złotego runa" („Zołotoje runo")*, niesłychanie kosztownego artystycznego miesięcznika o wysokim poziomie literackim i graficznym. Wśród literatów, którzy przyjęli mnie bardzo gościnnie, poznałem m. in. Aleksandra Błoka — późniejszego autora kapitalnego rewolucyjnego wiersza pt. *Dwunastu* — a bodajże i K. Balmonta. W rezultacie obudziłem się nazajutrz w gościnnym domu p. Purskiego z tęgim bólem głowy, z którym zacząłem już rzeczowe zwiedzanie Moskwy — póki pozwoliły na to finanse.

Poznałem wtedy przede wszystkim Teatr Stanisławskiego, który mnie porwał, zachwycił i przygniótł. Był mi on potem inspiratorem w zorganizowaniu pierwszego teatru eksperymentalnego w Polsce, który udało mi się utworzyć w następnym roku w Warszawie, do spółki z Bolesławem Leśmianem, p.n. Teatr Artystyczny — o czym napiszę oddzielnie.

Byłem w domu Szczepkina, w Teatrze Małym — odpowiedniku naszych „Rozmaitości", byłem w teatrze Niezłobina i znowu u Stanisławskiego. Zwiedziłem Galerię Tretiakowską, Kreml... i trzeba było wyjeżdżać, by było za co dojechać do Warszawy.

Powróciwszy z ekskapady moskiewskiej z całym zasobem wrażeń w krótkim czasie zaszyłem się w gąszcz ówczesnego warszawskiego życia literackiego. Nie było ono zgoła podobne do dzisiejszego, gdyż ciążyła na nim przede wszystkim carska cenzura, bardzo utrudniająca możność wypowiadania się publicznego. Ponadto ogół literacki był rozproszkowany na grupy, prądy, koterie itd. Miejscami, gdzie proszek ten zbierał się i ścierał ze sobą, były redakcje, „salony" i kawiarnie. W redakcjach jednak — zarówno jak w „salonach" — zbierały się koteryjne agregaty literackie, kawiarnie natomiast były tym gruntem neutralnym, który ściągał najróżnorodniejsze „szkoły", kierunki i kapliczki. Jeszcze jeden rys charakterystyczny cechował ową epokę pierwszych dwóch dziesiątków lat bieżącego stulecia. Była to największa niedola ciążąca nad życiem wszystkich twórców: brak skodyfikowanego prawa autorskiego, które by stanowiło ochronę ich twórczości, a więc — ich bytu. Powstawałc to prawo powoli za granicą; u nas stanowiło ono raczej fikcję dla wydawców niż obronę dla

autorów, którzy zdani na łaskę i niełaskę przypadkowości zazwyczaj nie byli w stanie utrzymać się z pióra.

Zalewski, który — jak teraz na to patrzę — zdawał sobie sprawę z tego stanu, lecz będąc „zamożny z domu" niewiele bolał nad sytuacją, starał się jednak pomagać tym z młodych, których uznawał i lubił osobiście. Dlatego też mnie na przykład chciał ułatwić „karierę" literacką według swego światopoglądu. Przyjmując więc mój tryptyk do grania — oznajmił, że będzie mi płacił 6% tantiemy, i podkreślił, że jest to aktualnie w Warszawie najwyższa tantiema, którą w Teatrach Państwowych otrzymuje „najmodniejsza" — jak się wyraził — autorka: Gabriela Śnieżko-Zapolska. Dla podtrzymania zaś tradycji przekazał mi fakt, że za swoich młodzieńczych lat autorskich znał pewnego dyrektora, który jako całą tantiemę za sztukę dawał autorowi cztery miejsca do krzeseł i to nie na premierę. By mi następnie „ułatwić pierwsze kroki", wprowadził mnie do „salonu" głównej wydawczyni *„Kuriera Warszawskiego"*, p. Hortensji Lewenthalowej, który to „salon" odbywał się raz na tydzień w tak zwany *„jour fixe"*. Zwykle na takim „fiksie" (4 — 6 po poł.) panował wielki tłok, tak że siedzieli ci, którzy przyszli najwcześniej, oraz goście honorowi na zarezerwowanych fotelach i kanapach. Ogół gości tłoczył się stojąc lub zwolna lawirując po pokojach. Pamiętam na powyższym tle zabawny incydent z pewnym pisarzem, który po paruletnim pobycie za granicą — znalazłszy się na fiksie — jako *honorabilis* zaproszony przez panią domu do zajęcia miejsca na fotelu, odparł z emfazą:

— Dziękuję. Nasiedziałem się w Paryżu.

Inna rzecz, że „salony" były zazwyczaj kuźnią dowcipów, ekiwoków i kalamburów, które potem krążyły po mieście. Osobiście przez pewien czas, bardzo krótki zresztą, bywałem na fiksach u Kotarbińskich, u Krausharów (historyk i wydawca, ojciec znanej poetki Zuzanny Rabskiej) i u redaktorki tygodnika dla kobiet, *„Bluszczu"* — Zofii Seidlerowej. Bywały fiksy z terminami dość astrologicznymi, na przykład: pierwszy poniedziałek po 15-tym itp. Wszystkie jednak te *assamblées* rychło zdradziłem dla „Udziałowej", dla której każdy termin był dobry, a która podczas pięciu lat mej niebytności w Warszawie nie tylko rozrosła się przez różne przybudówki, ale i zaczęła gromadzić przy swoich stolikach najrozmaitsze ugrupowania: już nie tylko artystyczne i nie tylko wolne zawody — adwokatów, inżynierów i doktorów — lecz i większość grup społeczno-politycznych, od SDKPiL i PPS począwszy a na PD (Postępowej Demokracji) i Wolnomyślicielach skończywszy. Wszystkie te partie i związki istniały oczywiście nielegalnie. Była wprawdzie instytucja o nazwie „Kasa Literacka", lecz o działalności czysto charytatywnej: udzielała ona swym członkom pożyczek i zapomóg pogrzebowych. Istniała też — i to od paruset lat — „Archikonfraternia Literacka", lecz zwała się ona literacką dlatego, że każdy jej członek musiał umieć czytać i pisać. Było to właściwie kościelne bractwo.

Dopiero na parę lat przed pierwszą wojną światową, bo w roku 1909, powstało legalnie Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy i jako pierwsza w Królestwie instytucja tego typu skupiło w sobie najwybitniejszych pisarzy, od Bolesława Prusa i Żeromskiego oraz najgłośniejszych publicystów i redaktorów czasopism począwszy. Pierwszy zarząd składał się z samych prawie luminarzy, a w przedwojennych latach bynajmniej nie było łatwo dostać się do Towarzystwa na członka. Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy, jako jedyny związek ludzi

pióra, zaczęło się szybko rozrastać i tworzyć poszczególne sekcje, jak na przykład — teatralna, o czym będę jeszcze pisał. Po pierwszej wojnie światowej, gdy zaczęły powstawać różne związki i zrzeszenia literackie — od Związku Zawodowego Literatów czy Związku Autorów Dramatycznych począwszy a na Towarzystwie Literatów Lechickich im. królowej Wandy skończywszy, jak również nie mniejszy szereg związków i stowarzyszeń dziennikarskich — stary związek-matka, Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy, już nie odgrywał oczywiście tak wielkiej roli jak na początku swego istnienia, ale trwał i pracował aż do drugiej wojny światowej, pod koniec której, podczas powstania, spłonęła jego stała siedziba na Brackiej wraz z większością biblioteki, zbiorów i archiwum. 35-letni żywot i działalność Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy zasługuje na swą kronikę.

Wracając do „Udziałowej" sprzed pierwszej wojny można śmiało zaryzykować twierdzenie, że grała ona rolę i swego rodzaju „salonu", i trochę związku, a nie mniej giełdy literacko-dziennikarskiej. Jak mieli własną giełdę aktorzy w cukierni Bliklego na Nowym Świecie a potem u Lourse'a, tak i „Udziałowa" — poza terenem ścierania się zdań przy stoliku i wytwórnią warszawskich „kawałów" — była czymś w rodzaju giełdy pracy, gdzie można się było niejednego dowiedzieć o popycie i podaży piśmienniczej.

W tym czasie los zetknął mnie bliżej z publicystą dużej miary, jakby z natury przeznaczonym do instruującej współpracy z literatami i z teatrem, z wybitnym krytykiem — Janem Lorentowiczem. Poznałem go prawie równocześnie z Kotarbińskim i Zalewskim. Był on wtedy redaktorem działu literackiego i teatralnego w cotygodniowym czterokolumnowym dodatku do *„Nowej Gazety"*, założonej i redagowanej przez Stanisława Kempnera.

Lorentowicz, zresztą wielki przyjaciel Miriama, wciągnął mnie do pewnych prac przy nowogazetowym literackim dodatku oraz ułatwił nieobytemu ze stosunkami wydawniczymi kontakt z nakładcami, którzy w owych czasach „gry wolnych sił" byli dla literatów panami życia i śmierci. Większość ich zresztą nie bardzo wyznawała się w wartości składanych im rękopisów, ot — „pracowała przypadkiem w literaturze" zamiast w papiernictwie lub w zajęczych skórkach. Poważniejsze firmy miały doradców literackich, bądź też liczyły się ze zdaniem poważnych krytyków, jak właśnie Lorentowicz. Drogą takiego filtratu wyszedł w 1911 roku pierwszy tom mojej prozy — nowele pt. *Bengalskie ognie,* oraz w rok później dwa tomiki przekładów bajek braci Grimmów. Tłumaczyłem też dla wydawnictwa „Muzy" tom niemieckich Grimmowych sag i Wolterowskiego *Kandyda,* czego zrealizowaniu stanęła na przeszkodzie pierwsza wojna światowa.

Pod koniec 1911 roku, gdy skończył się pierwszy a zarazem ostatni sezon Teatru Artystycznego, udało mi się znaleźć spółkę dwóch wydawców, pp. J. Pessisa i W. Stajewskiego, którzy podjęli się wydawać redagowany przeze mnie tygodnik, „poświęcony liryce, satyrze i grafice", p.n. *„Marchołt"*.

Wywodził się on z poczynań „igrców-sowizdrzałów" sprzed lat dziesięciu. Nawet trójka „igrców" weszła w skład *„Marchołta"*, a mianowicie: Bruno Winawer, Marian Kowalski i ja. Chociaż podpisywałem pismo jako redaktor, pracowaliśmy a nawet pisaliśmy kolegialnie — we czterech. Czwartym był starszy od nas i już posiadający sławę jako grafik nawet za granicą — Feliks Jabłczyń-

ski. Jeden z największych dziwaków, jakich znałem, człowiek wszechstronnie uzdolniony, gdyż poza swą grafiką — literat-powieściopisarz, skończony chemik i matematyk, ponadto talent odkrywczy. M. in. wynalazł własny sposób reprodukcji, którym wytwarzał — jak je sam nazywał — „wyżymaczkoforty" (gdyż wyżymaczka grała w nim rolę maszyny rotacyjnej), niczym nie różniące się od akwafort — poza szybkością wykonania i dowolną liczbą odbitek.

Wracając do kolegialnego pisania — w naszej redakcji na Wysokiej Smolnej robiliśmy do każdego numeru odcinek parodystycznej powieści historycznej pt. *Krwawy gnat pradziada*. Były to najbardziej szaleńcze kabaretowe seanse, jakie w życiu przeżywałem. Zamiarem naszym było stworzyć *„Chimerę"* na wesoło — i rzeczywiście: już po paru numerach pismo nabrało takiego chyru w sferach literacko-artystycznych, że ściągało do współpracy najzdolniejsze młode siły. W *„Marchołcie"* zaczął swą karierę graficzną J. Zaruba, E. Bartłomiejczyk, W. Radwan, A. Świdwiński, R. Witkowski. Rysowali doń Gordon, Czerny, Butrymowicz. Jabłczyński opracował linoleowy sposób, by zastosować racjonalizatorską oszczędność przy dawaniu rysunków w trzech kolorach.

Z grupy współpracowników literackich, jaka wkrótce utworzyła się przy *„Marchołcie"*, należy przede wszystkim wymienić Jerzego Jankowskiego, autora tomu poezji pt. *Tram w poprzek ulicy*, który aczkolwiek uważał się za pierwszego futurystę w Polsce (Tuwim też uważał się za pierwszego, choć w siedem lat później), jednak posiadał bezsprzeczny talent, jaki emanował z jego litewskich ballad-dajn *(Uwięzione słońce)* bądź z takiego wiersza jak *Spłon lotnika*. Inni współpracownicy to L. Choromański, M. Weronicz, S. Kiedrzyński, A. Szczęsny, J. Boczkowski, E. Popoff. W krótkim czasie, bo już w ciągu paru miesięcy, nadali oni pismu tyle rozmachu i tężyzny, że byliśmy wszyscy jak najlepszej myśli, ale... „bogowie łakną krwi...". Nagle w sile wieku umiera jeden z wydawców (J. Pessis), drugi, szwagier nieboszczyka, skonsternowany wycofuje się i cała impreza bierze w łeb. Teraz, oczywiście, patrzę na to jak na zmianę życiowej dekoracji, a życie lubi zmiany — lecz wówczas wydało mi się to okrutną katastrofą życiową, zwłaszcza że nastąpiła ona po krótkim żywocie Teatru Artystycznego. Że zgon *„Marchołta"* dotknął nie tylko mnie i że nieboszczyk za życia wywiązywał się skrupulatnie ze swych finansowych zobowiązań — więc w atmosferze kilku stolików „Udziałowej" zapanowała przez czas pewien melancholia-osmętnica.

Z przygnębiającego zniechęcenia wyprowadził mnie dyr. Zalewski proponując stanowisko reżysera w swoich teatrach, gdyż poza Teatrem Małym Zalewski objął duży Teatr Zjednoczony na ulicy Bielańskiej, w którym oprócz reżyserii miałem posiadać prawo i do pewnego wglądu repertuarowego. Do sprawy tej powrócę na właściwym miejscu.

Gdy po upływie mniej więcej pół roku ustąpiłem z wyżej wymienionego stanowiska i wróciłem na swe wysiedziane miejsce do „Udziałowej", wydało mi się, że najcelowiej byłoby wstąpić do Legii Cudzoziemskiej, gdyż to odjęłoby mi troski o dzień jutrzejszy, pozostawiając jedynie przykrości dzisiejsze. Zwierzyłem się z tym planem koledze z uniwersytetu warszawskiego, literatowi Wincentemu Rzymowskiemu. Rzymowski — wolno, po swojemu cedząc zdania — radził mi wstrzymać się na parę dni z wyjazdem do Afryki (a za co?), dopóki nie zbada pewnej sytuacji. Po paru dniach zagabnąłem go:

— Jakże sytuacja?

— Zbadana. Byłeś już w krótkim twym życiu autorem, dyrektorem, reżyserem, nawet redaktorem, ale nie byłeś dotąd jeszcze...

— Nieboszczykiem?

— Krytykiem. Wobec czego proponuję ci w *„Prawdzie"* dział literacki i teatralny... tylko... nie rób tak mało inteligetnej miny...

W tym miejscu należy powiedzieć, że partia Postępowej Demokracji kupiła od Aleksandra Świętochowskiego jego długoletnią trybunę: tygodnik *„Prawda"*, której naczelnym redaktorem został młody, lecz już wybitny publicysta — Wincenty Rzymowski.

Z Rzymowskim, mimo jego dość kostycznego usposobienia — zgraliśmy się szybko i pracę moją w *„Prawdzie"*, trwającą chyba półtora roku, bo do chwili wybuchu pierwszej wojny światowej, wspominam jako jeden z dobrych okresów w mym życiu. Trzecim stałym współpracownikiem *„Prawdy"* był Tadeusz Hołówko.

Pracując w *„Prawdzie"* pisywałem recenzje teatralne, felietony i sprawozdania z książek. Poza tym ja znów wciągnąłem Rzymowskiego do pewnej literackiej współpracy. Mianowicie komisja dochodów niestałych przy Związku Nauczycielstwa Polskiego w osobie prof. Adama Zarzyckiego — zawarłszy ze mną znajomość na terenie „Udziałowej" — dogadała się, że dla powiększenia dochodów Związku warto by zaaranżować jakąś artystyczną imprezę, np. Szopkę Warszawską na wzór Szopki Krakowskiej i „Zielonego Balonika". Stanęło na tym, że ja to zorganizuję, a oni sfinansują. Nie trudno było zrealizować przedsięwzięcie mając pod ręką ekipę satyryków i plastyków byłego *„Marchołta"*. Do tej roboty doszedł Rzymowski, dając szereg doskonałych piosenek i dialogów. Szopkę skonstruował Edmund Bartłomiejczyk. Kukiełki robili i operowali nimi podczas przedstawienia: Romuald Witkowski, Aleksander Świdwiński, Zygmunt Nirstein, Jerzy Zaruba. Teksty czytali i śpiewali aktorzy i aktorki byłego „Momusa" przy równie doskonałym akompaniamencie „momusiaka" Elertowicza. Przedstawienia przez dwa lata w zimowe miesiące 1913 i 1914 roku odbywały się w sali Stowarzyszenia Techników przy ul. Czackiego (wówczas Włodzimierskiej), przy dużym powodzeniu. Oczywiście co roku „Szopka" miała inny tekst, lecz na ogół tych samych autorów, scenografów i wykonawców.

Drugą robotą literacką, którą wykonywaliśmy tylko we dwóch z Rzymowskim — ze względu na konieczność konspiracji, która by zwiększała zainteresowanie wokoło książki — był rodzaj katalogu artystyczno-społeczno-politycznego, w guście późniejszego *Kto to jest?* Więc — szereg znanych nazwisk z komentarzami li tylko satyrycznymi. Na przykład:

„Prof. Appel — pierwszy lingwista polski" (według alfabetu) lub (już nie podaję nazwisk, bo *de mortuis nihil nisi bene)* — „N. N. — Herkules naszej sceny. Najtęższą sztukę położył". Lub wierszem:

Własność — to kradzież, rzekł Proudhon surowo,
Od tej pory się X. Y. boi myśleć własną głową.

Albo wreszcie: „N. D. — stronnictwo, z którego łona wyszło tyle światłych mężów stanu, że nikt nie został". Itp.

Wydać książkę podjął się Lorentowicz, dopuszczony do tajemnicy. Spodziewaliśmy się efektownej bomby, tymczasem gdy całość była już prawie goto-

wa — wybuchła pierwsza wojna europejska, przewracająca cały układ stosunków do góry nogami. I z bomby — niewypał.

W 1913 roku powstał Teatr Polski. Było to wielkie wydarzenie w naszym świecie nie tylko artystycznym, lecz i społecznym, gdyż teatr powstał bez żadnej pomocy państwowej czy miejskiej (jak w Krakowie czy Lwowie), ale wyłącznie „we własnym zakresie", środkami różnych kół społeczeństwa, prawnie — jako towarzystwo akcyjne, wydzierżawiające zbudowany przez siebie gmach teatralny dyr. Arnoldowi Szyfmanowi. Szyfman zaś okazał się doskonałym organizatorem. Wprawdzie pozbawił zespoły Krakowa i Lwowa szeregu znakomitych sił, lecz w ten sposób utworzył trupę, która mogła śmiało rywalizować z „pierwszą sceną polską" — teatrem „Rozmaitości", a ten, dufny w swój prymat a równocześnie pozbawiony konkurencji, częstokroć — spoczywając na laurach — zapadał w letarg. Inauguracja Teatru Polskiego *Irydionem* Krasińskiego była — śmiało rzec można — punktem zwrotnym w historii scen warszawskich. Olśniewające — jak na owe czasy — ramy dekoracyjne i kostiumowe, skomponowane przez Wincentego Drabika w niestosowanym dotąd w Warszawie stylu meiningeńskim, znakomici wykonawcy z Józefem Sosnowskim, Józefem Węgrzynem, Edmundem Weychertem, Jerzym Leszczyńskim, Aleksandrem Zelwerowiczem oraz Laurą Dunin-Osmólską i Stanisławą Wysocką na czele — wszystko to zachwyciło widownię. Reżyserował Arnold Szyfman. Po raz pierwszy wtedy w Warszawie rozbrzmiewały oklaski pod adresem dekoracji. Byłem na tym inauguracyjnym przedstawieniu (jako recenzent „*Prawdy*") i pamiętam je do dziś tak, jak gdyby odbyło się nie przed czterdziestu (29.I.1913 r.), a przed czterema laty.

Zacząwszy tak górnym regestrem Teatr Polski w ciągu pierwszego roku dał 225 spektaklów wielkiego repertuaru, tak że mógł z uzasadnioną dumą napisać w swym *Pamiętniku* za rok pierwszy: „Wystawiliśmy z repertuaru klasycznego w ciągu jednego sezonu tyle sztuk, ile wystawiły łącznie w ciągu tego czasu teatry — Stanisławskiego, Komedia Francuska i Burgtheater". Ogółem przez rok wystawiono 20 sztuk, w tym 9 z wielkiego repertuaru.

W początku drugiego roku swej działalności Teatr Polski, jako 23-cią sztukę swego repertuaru, wystawił moją, pisaną do spółki z Mirosławem Poznańskim, komedię obyczajową pod tytułem *Mezalians*, przyjętą z uznaniem i cieszącą się dużym powodzeniem. Z okazji bywania na próbach zbliżyłem się bardziej z dyr. Szyfmanem i podczas jednej z teatralnych dysput wyraziłem przekonanie, że zarówno repertuarowa jak i finansowa gospodarka uzyskałyby swą całkowitą pełnię, gdyby teatr posiadał dwie sceny: jedną dla wielkiego repertuaru i sztuk widowiskowych, drugą zaś kameralną. I aktorzy nie wyczekiwaliby miesiącami na możliwości obsadowe. Pomysł ten nie był zresztą moim jajkiem Kolumba, bo taka dwupolówka teatralna zaczynała już być stosowana przez rozmaitych znakomitych dyrektorów, jak na przykład przez Reinhardta (Deutsches oraz Kleines Theater). Szyfman od razu poszedł na tę koncepcję, a ponieważ dyr. Zalewski — ze względu na coraz gorszy stan swego zdrowia — miał zamiar wycofać się z Teatru Małego, więc powstał projekt, że od początku sezonu, tj. od września 1914, dyr. Szyfman obejmie Teatr Mały, ja zaś będę kierownikiem tej sceny. Lecz i tu skończyło się niewypałem. Podpisano już umowę z zarządem Filharmonii na wynajem sali Teatru Małego, gdy na początku sierpnia wybuchła pierwsza wojna — na razie europejska, a potem świa-

towa, więc *vis maior* rozwiązująca umowy ze względu na niepewną przyszłość. Wtedy mi Szyfman zaproponował w Teatrze Polskim stanowisko sekretarza literackiego oraz reżysera — póki oczywiście losy wojny będą oszczędzały teatr. Obecnie, kiedy jesteśmy już należycie otrzaskani przez dwie wojny, widzimy, że ówczesne stanowisko było słuszne: robić to, co jest możliwe w danej chwili. Tak rozpoczęła się moja współpraca w Teatrze Polskim, trwająca prawie rok — o czym szerzej napiszę w innym miejscu.

W drugiej połowie 1915 roku władze carskie zaczęły wysyłać z Warszawy Polaków, „poddanych niemieckich i austriackich", w głąb Rosji. W szeregu tych „poddanych" był i Arnold Szyfman. Siłą rzeczy dyrekcja osobista zamieniła się w Zrzeszenie Artystów Teatru Polskiego, do którego nie wszedłem, gdyż z końcem sezonu 1914—15 roku przestałem pracować w Teatrze Polskim.

Z chwilą zajęcia Warszawy przez Niemców w 1915 r. wyłonił się Komitet Obywatelski miasta oraz Milicja Ochotnicza, tworząc rodzaj samorządu, który wojskowe władze niemieckie uznały. Prezes warszawskich Teatrów Rządowych, Burman, opuścił miasto wraz z władzami rosyjskimi. By zapobiec teatralnemu bezhołowiu, Komitet Obywatelski wydelegował ze swego grona prowizorycznego prezesa teatrów oraz utworzył Komisję Teatralną, złożoną z około dziesięciu osób, by zmontowała tymczasową organizację scen oraz zajęła się przeobrażeniem całej konstrukcji b. Teatrów Rządowych, opierając ją na nowych a racjonalnych podstawach.

Byłem zaskoczony otrzymawszy nominację na członka Komisji Teatralnej z podpisem prezesa Komitetu Obywatelskiego, Zdzisława Lubomirskiego. Jeszcze bardziej onieśmielał mnie skład Komisji. Ludzie starsi ode mnie o pokolenie i doświadczenie: Przesmycki, Melcer, Statkowski, Lorentowicz, Śliwiński, Gintowt... Wytłumaczono mi jednak, że właśnie powinien być chociaż jeden przedstawiciel młodego pokolenia, poza tym zaś: trąciłoby aspołeczną nielojalnością uchylanie się przed nakazem („mianuję pana..." itd.) „polskich władz". I tak się potem składało, że byłem permanentnym członkiem-sekretarzem wszystkich trzech kolejnych Komisji. Było ich trzy dlatego, że skład pierwszej Komisji do tego stopnia psuł krew całemu szeregowi fachowców, znawców i „ludzi teatru", że Komitet Obywatelski — nagabywany zewsząd — zamianował nowych dwudziestu paru członków, tworząc w ten sposób drugą Komisję Teatralną. I wtedy dopiero okazało się, jak nieporadny bywa taki olbrzymi ichtiozaur komisyjny. Natworzono kilkanaście podkomisji — każda, oczywiście, z prawem kooptacji. Gazety pełne były litanii nazwisk kooptatorów i kooptantów — gdy zaś przyszło do zdawania sprawy z poleconych podkomisjom opracowań, rezultaty były bardzo niewielkie, gdyż nie przestrzegano żadnych terminów. Zresztą i sama Komisja-matka zmuszona była do ustawicznych odraczań swych sesji — dla braku *quorum*. Załatwiono tylko dwie bieżące sprawy: oddano poszczególne teatry zrzeszeniom artystów (na czele zrzeszenia „Rozmaitości" stanęli: Kotarbiński, Paliński i Owerłło) i postanowiono, jak to obszerniej podaję w innym miejscu, skasować operetkę.

Wreszcie druga Komisja, zdając sobie sprawę z własnej nieudolności, sama się rozwiązała.

Zamianowano wtedy trzecią Komisję, lecz już o bardzo treściwym składzie. Stanowili ją: Solski (aktor), Krzywoszewski (autor), Lorentowicz (krytyk), Gintowt (finansista) i ja jako sekretarz Komisji. I wtedy dopiero zaczęła się wy-

tężona praca, gdyż mimo że same gmachy przy ewakuacji nie ucierpiały, lecz Zarząd Teatrów wyjeżdżając polecił zabrać co cenniejsze kostiumy (na przykład: fraki z czasów Stanisława Augusta), co kosztowniejsze meble i rekwizyty oraz co najważniejsze — książki kuchalteryjne, tak że nie podobna było zorientować się w gospodarce finansowej teatrów. Niewątpliwie Zarządowi Teatrów Rządowych chodziło o dalsze zakonspirowanie tego działu, który na krótki czas przed wojną uległ rewizji przysłanego z Petersburga senatora Neuhardta — a ten wykrył szereg nieprawdopodobnych malwersacji, dokonanych przez wiceprezesa Kriwoszejewa. Na skutek tej rewizji prezes i wiceprezes wylecieli z posad i mieli odpowiadać sądownie, czemu przeszkodził wybuch wojny. Posiadałem otrzymany od historyka Dzwonkowskiego wydany nielegalnie przekład raportu senatora Neuhardta. Wysoce tajny ów dokument państwowy został w Warszawie przez partię na jedną noc wykradziony, sfotografowany i umieszczony z powrotem na swoim miejscu. Przełożono go na polski i wydano w książce, lecz wyszedł z chwilą wybuchu wojny i stracił swą aktualność. Mój egzemplarz zginął podczas powstania 1944 r. i dlatego mogę pewne „kanty" zacytować jedynie z pamięci. Więc na przykład: przed objęciem posady przez Krywoszejewa na kostium frakowy wychodziło 9 metrów sukna, co zostało przez wiceprezesa zredukowane do 7 m, czyli — akurat dwa razy tyle, ile potrzeba. Oryginalniejsza była malwersacja z lornetkami. Uprzednio wynajmowało się lornetki za złotówkę (15 kopiejek) u biletera. Krywoszejew znalazł przedsiębiorcę, który krzesła wszystkich teatrów zaopatrzył w lornetki, za co przy bilecie każdy musiał dopłacać 20 kopiejek. Otóż obliczono, że w ciągu roku „przedsiębiorca" za swoje lornetki otrzymał ich czterokrotną wartość. Ile z tej sumy otrzymał Krywoszejew — senator w raporcie nie podawał, jedynie zaznaczył sam fakt.

Zresztą nawet ja, jako autor, padłem ofiarą „reform" pana wiceprezesa. Po przyjęciu do grania mej *Wenus* prezes Małyszew oznajmił mi, że jako tantiemę otrzymuję ryczałtem dwieście rubli, po które polecił mi zwrócić się do wiceprezesa finansowego, Krywoszejewa. Ów bardzo się zdziwił sumie, zaznaczając, że normalnie za aktówkę płaci się sto rubli.

— Prezes Małyszew sam mi wyznaczył sumę — odparłem.

— Ha, skoro prezes ma tak lekką rękę, to proszę pokwitować odbiór i pójść do kasy po pieniądze.

Pokwitowałem odbiór dwustu rubli, poszedłem do kasy i... dano mi sto.

— To jakaś pomyłka!

— Żadna pomyłka, tylko wyraźna telefoniczna dyspozycja wiceprezesa. Zresztą proszę pokwitować odbiór stu rubli.

— A tamten kwit?

— Nieważny.

W ten sposób otrzymałem sto rubli, a pokwitowałem trzysta, podziwiając finansowy geniusz wiceprezesa.

Wracając do trzeciej Komisji, wyciągnął ją z opresji — braku podstawowych danych — Bronisław Rostkowski, główny buchalter Zarządu, który zjawił się do pracy jeden z pierwszych i, jak się potem okazało, prawie wszystkie główniejsze pozycje budżetowe miał w głowie. Z jego pomocą sprawa coraz szybciej jęła przybierać konkretne zarysy.

Na razie opera i teatry szły jako zrzeszenia, czekając na nowe formy, jakie przybierze kompleks byłych Teatrów Rządowych.

Pracując nad statutem ustroju teatrów Komisja natknęła się na szereg problemów prawnych, administracyjnych, a przede wszystkim doraźnie praktycznych. Pod tym względem na pierwszy plan wysuwała się sprawa wytworzenia nowego narybku scenicznego, gdyż aktorski stan personalny zmniejszył się bardzo silnie, na co wpłynął zarówno zaciąg wojskowy, jak i wysyłanie przez władze carskie Galicjan i Poznaniaków w głąb Rosji. Trzeba było więc otworzyć szkołę dramatyczną, zaprojektowawszy uprzednio statut, plan nauk, skład profesorski i budżet. Po ukończeniu tej roboty wyłoniła się kwestia, kto ma finansować szkołę. Należała ona — jako następczyni swej poprzedniczki, tzw. Szkoły Aplikacyjnej — do składu wyewakuowanych Teatrów Rządowych. Obecnie rządu nie było, raczej — *interregnum*. Niemiecki okupant kokietował społeczeństwo obiecując niepodległość, a pod koniec 1916 roku proklamując kadłubowe Państwo Polskie z Radą Regencyjną jako władzą zwierzchnią. Tymczasem zaś doraźną władzą był Komitet Obywatelski, funkcjonujący jako samorząd miejski. On więc powinien zaopiekować się Szkołą Dramatyczną, stanowiącą część składu teatrów. Jednak Komitet Obywatelski odżegnywał się oburącz od wciągnięcia teatrów w orbitę swego jeszcze bardzo mglisto zarysowującego się budżetu, dlatego oddał poszczególne teatry samowystarczalnym (w zasadzie) zrzeszeniom. Wiadomo jednak było z góry, że Opera (z baletem) nie będzie w stanie utrzymać się sama. By choć prawnie „ułatwić" Komitetowi subwencjonowanie Opery, a równocześnie i Szkoły Dramatycznej, Komisja wzięła na siebie pracę historycznego umotywowania, że prawo do teatrów ma miasto a nie rząd, który je sobie przywłaszczył *iure caduco*. Dużo było wokoło tego archiwalnej roboty, nim się ustaliło, że grunta, na których Corazzi zbudował Teatr Wielki — do czego później doszły „Rozmaitości" w charakterze sublokatora — były miejskie. Wreszcie Komitet uznał argumenty Komisji a przez to wziął na siebie subwencjonowanie Opery i opiekowanie się budżetem Szkoły Dramatycznej, która też powstała w drugiej połowie 1916 roku. Dyrektorem szkoły zamianowano Lorentowicza, sekretarzem — mnie. Wykładowcami m. in. byli: Frenkiel, Śliwicki, historyk Mościcki, Matuszewski i polonista Wójcicki — oprócz nauczycieli języków, tańca, szermierki i gimnastyki. Z pierwszego za mej bytności kursu tej szkoły wyszła utalentowana reżyserka i aktorka, Stanisława Perzanowska, i wysokiej klasy, charakterystyczny Łapiński.

W rok po powstaniu Szkoły Dramatycznej trzecia Komisja Teatralna ukończyła swe prace w formie memoriału-projektu organizacji Teatrów Miejskich. Więc: Opera i balet jak dotychczasowo w Teatrze Wielkim, „Rozmaitości" w tejże siedzibie, z prawem używalności sceny Teatru Wielkiego dla sztuk widowiskowych, Teatr Popularny na razie w budynku Teatru Ludowego w parku Praskim, a potem p. n. Teatr im. Bogusławskiego w gmachu po „Nowościach". Poza tym przewidywano Teatr Kameralny. Same nazwy teatrów wskazywały na ich cele. Operetkę i farsę usunięto (przynajmniej formalnie) poza nawias teatrów miejskich. Życie skorygowało projekt sceny kameralnej w tym sensie, iż w 1919 roku w przerobionych salach redutowych z pomocą Lorentowicza powstał lokal teatru „Reduta" pod samodzielną dyrekcją Juliusza Osterwy, o repertuarze aczkolwiek bardzo różnorodnym, lecz wyłącznie polskim.

W krótkim czasie po złożeniu memoriału trzeciej Komisji Zarządowi Miejskiemu i niezwłocznie po rozwiązaniu się tejże Komisji, zrzeszenia teatralne zostały skasowane, a Jan Lorentowicz objął stanowisko prezesa Teatrów Miejskich. Było to w pierwszej połowie 1917 roku. Lorentowicz już jako prezes wezwał mnie do siebie i z właściwą sobie powagą zapytał:

— No, panie Kazimierzu, którą ze scen chcielibyście objąć?

W gruncie rzeczy chodziło w danej chwili o dwie sceny: „Rozmaitości" i Teatru Popularnego. Ponieważ jednak przekonałem się przez czas trwania wszystkich Komisji i sekretarzowania w Szkole Dramatycznej, że współpraca z Lorentowiczem nagina do ciągłej ustępliwości — a że ja podczas paroletniego okresu w teatrze własnym oraz u Zalewskiego i Szyfmana miałem już ukształtowane poglądy artystyczne i metody pracy, od których nie mógłbym odstępować bez przekonania — więc w obawie przed nieuchronną koniecznością nieporozumień, które wytwarzałyby się pomiędzy teatralnymi zapatrywaniami moimi a Lorentowicza, znającego jak dotąd teatr tylko od strony widowni, na wielce pociągającą z jego strony propozycję musiałem odrzec:

— Niestety, nie chciałbym w tej chwili obejmować żadnej sceny.

Odpowiedź moja w bardzo niemiły sposób zaskoczyła Lorentowicza.

— Czyżby sekretarzowanie w Szkole Dramatycznej w zupełności zaspokajało wasze aspiracje? — spytał po chwili nie bez ironii.

Prawdopodobnie pomyślał sobie: „Jak to?... współpracowaliśmy dwa lata a teraz, gdy tworzy się warsztat, ten młody człowiek lekkomyślnie nie tylko pozbywa się szansy poważnej a owocnej działalności, lecz równocześnie i mnie utrudnia zmobilizowanie ekipy dyrektorsko-reżyserskiej."

Wyczuwając te refleksje postanowiłem nie komplikować sprawy komentarzami, lecz zasłonić się względami formalnymi, dlatego też odparłem:

— Aspiracjom moim w tej chwili muszę dać zdrowotny urlop. Poza tym, jak wiecie, przechodziłem w listopadzie zeszłego roku dwie ciężkie operacje i dotąd jeszcze czuję się osłabiony. Dlatego też proszę was o zwolnienie mnie i z tej posady.

— Owszem, ale z końcem roku szkolnego. Nie podobna, bym teraz wyszukiwał jeszcze nowego sekretarza.

Na tym rozmowa się skończyła. Było mi bardzo nieprzyjemnie, lecz szczere wyłuszczenie istotnych motywów doznałoby stokroć gorszego przyjęcia. Po kilku dniach dowiedziałem się, że dyrektorem Popularnego został Bolesław Gorczyński, najodpowiedniejszy wówczas człowiek na to stanowisko.

Motyw rekonwalescencji nie był z mej strony czczym wymysłem. Zaraziłem się czymś w rodzaju filarii (choroby limfy, jak malaria — krwi), jaką zawlekli do Warszawy jeźdźcy turkmeńscy, których ze stepów Środkowej Azji rzucono przeciw gwardiom pruskim w wielką bitwę pod Kutnem (1915 r.), gdzie dzielni ci — w średniowieczne kolczugi i misiurki uzbrojeni — dżigici zostali zmasakrowani. Wiele osób wówczas zachorowało w Warszawie na filarię, co uzewnętrzniało się w ropieniu gruczołów limfatycznych i wymagało zabiegów chirurgicznych. Mój stan był wyjątkowo ciężki — i przed, i po operacjach.

— Jeżeli pan teraz przez rok wyżyje — rzekł mi mój operator, świetny chirurg doktor Ciechomski — to będzie pan długo żył.

— A cóż mam robić, by przeżyć ten rok?

— Należy dbać o siebie i używać jak najmniej ruchu.

Zastosowałem się do wskazówek doktora i przetrwawszy jakoś ów pierwszy rok krytyczny przeżyłem od tej pory nawet nieco więcej niż drugie tyle, aczkolwiek przez kilkanaście lat jeszcze gnębiły mnie skutki egzotycznej choroby.

Po dwóch latach kancelaryjnej i archiwalnej orki czułem się bardzo źle nerwowo. Lekarstwo na to widziałem w naturalnym dla każdego człowieka dążeniu do swobody działania. Wróciłem tedy do pióra. By jednak pogodzić przyjemne z pożytecznym, a zarazem po zajęciach dość oderwanych wstąpić na nowo w nurt życia, jąłem się twórczości doraźnej — satyry aktualnej, uprawiając ją, że tak powiem, dwutorowo, tzn. pisząc do tygodnika satyrycznego p.n. *„Sowizdrzał“* i do teatrzyków „form drobnych“. *„Sowizdrzała“* (który był właściwie epigonem *„Marchołta“)* redagował i wydawał poeta i tłumacz — Władysław Nawrocki. Można go śmiało zaliczyć do ostatniego szeregu oryginałów warszawskich, takich jak Franciszek Fiszer (filozof-matematyk), Feliks Jabłczyński (literat, plastyk i chemik), Wiktor Krupiński (kompozytor i aktor) i Kazimierz Zalewski (komediopisarz, krytyk i dyrektor teatru). Władysław Nawrocki, autor między innymi doskonałego cyklu wierszy pt. *Sonety królewskie* oraz tłumacz poezji z kilku języków, które wystudiował siedząc przez parę lat jako skazaniec polityczny w więzieniu cytadeli warszawskiej, wiecznie zaperzony i smagający poszczególnych ludzi biczem satyry, czemu oni nie pozostawali dłużni, tym bardziej że był szalonym krótkowidzem. Nawrocki żywił dla mnie duże uznanie, skutkiem czego należałem do tych nielicznych, którzy otrzymywali od hojnego redaktora lecz oszczędnego wydawcy dokładną tantiemę w należytym terminie. Musiałem za to do każdego numeru, jako minimum, dawać felieton, recenzję teatralną i podpisy pod rysunki. Pracowałem w *„Sowizdrzale“* przeszło dwa lata, dopóki nie objąłem *„Czarnego Kota“*.

Już przed wojną powstawały w Warszawie teatrzyki form drobnych, czy to na wzór niemieckich „Ueberbrettle“ — nadscenek, czy rosyjskich: „Krzywego Zwierciadła“ i „Nietoperza“. Pisywałem wtedy dla nich przeważnie tzw. skecze, jak na przykład *Małżeństwo królewny Blagi,* groteskę w dwóch odsłonach (dla „Momusa“) lub równie dwuodsłonową *Na dwa fronty* — śpiewankę, (bodajże dla Teatru Nowoczesnego, gdzie później było „Morskie Oko“ — przy ul. Sienkiewicza). Popełniłem nawet dwie rewie. Jedną do spółki z Włodzimierzem Perzyńskim, drugą z Mirosławem Poznańskim — dla ogródkowego teatrzyku „Bagatela“, który otworzyła na lato 1914 r. dyrekcja Teatrów Rządowych w Bagateli. Podczas okupacji liczba tych teatrzyków znacznie się powiększyła, przybierając charakter bardziej kabaretowy, to jest: o przewadze numerów solowych, recytacji, duetów, monologów itp. Scenki te cieszyły się na ogół powodzeniem i dlatego liczba ich rosła. Był więc „Miraż“ na rogu Nowego Światu i Świętokrzyskiej, „Sfinks“ na rogu Marszałkowskiej i Złotej, „Kometa“ na Chłodnej, „Argus“ na Bielańskiej, jeszcze jakiś na Mokotowskiej przy placu Trzech Krzyży i „Czarny Kot“ na Marszałkowskiej, na wprost obecnego gmachu PKO, „Qui Pro Quo“ powstało już po wojnie i po zlikwidowaniu się „Czarnego Kota“.

Po paru miesiącach pisania (głównie dla „Mirażu“ i „Czarnego Kota“) zwrócił się do mnie znajomy mi mecenas Flaum z propozycją, czybym nie objął literackiego kierownictwa w „Czarnym Kocie“. Finansowali go dwaj panowie S (Sztern i Szajn), tak zwani wówczas „nowobogaccy“, klienci mecenasa Flau-

ma. Zastrzegłem sobie kilka dni do namysłu, po czym — by nie wpaść z deszczu pod rynnę — postawiłem szereg warunków, gwarantujących mi absolutną swobodę artystyczną. Warunki moje zostały przyjęte i od lipca 1917 roku objąłem dyrekcję „Czarnego Kota".

„Czarnokoci" ów okres (będzie o nim oddzielnie), jakiego — jeżeli chodzi o powodzenie pod każdym względem — nie miałem równego w mym życiu, skończył się po trzech latach, a w pół roku później ostatni właściciel teatru zamienił go na kino.

Po rozstaniu się z „Kotem", wróciwszy do domu, spałem z przemęczenia przez bity tydzień, budząc się na posiłki i przeprowadzki z łóżka na otomanę i z powrotem. Po tym przejściu serii śpiączek obudziłem się wreszcie któregoś dnia o drugiej po północy i poczułem, żem się wyspał. Z braku zajęcia oddałem się rozmyślaniom: co robić? Doszedłszy do wniosku, że należy napisać sztukę całospektaklową, ale samodzielnie — gdyż jak do tej pory zawsze pisałem je do spółki czy to z Winawerem, czy z Poznańskim — tejże jeszcze walpurgicznej nocy zabrałem się do roboty.

Spotykając się przez „czarnokocie" lata z tysiącami ludzi, obserwując przemiany, jakie w strukturze społecznej wytwarzały warunki okresu wojennego, produkujące spanoszone paskarstwo jako nową klasę, która przez swą finansową przewagę spychała w dół zwłaszcza bezradną inteligencję — postanowiłem zobrazować scenicznie ową metamorfozę. Taka była geneza *Dziejów salonu,* gdyż akcja rozgrywała się na tle salonu znakomitego mecenasa, ś. p. Marnickiego — salonu, w którym kiedyś grywał Paderewski a improwizowała Deotyma — który wojna obdziera z mebli i obrazów, w miarę jak ubożeje rodzina mecenasa, a dorabia się na paskarstwie rodzina woźnego, mieszkająca pierwotnie w alkowie przy kuchni, a potem stopniowo zagęszczająca sobą i swym szmuglem mieszkanie, by hucznym weselem córki mecenasa z młodym paskarczykiem święcić swój triumf w wyzłoconym już, nowobogackim salonie. Jest tam i chłop-kułak a poseł do sejmu, i umiejący się przystosować do koniunktury paskujący inteligent, i szlachecki bankrut życiowy, i pomylona na punkcie romantyzmu stara panna, nauczycielka — słowem: aktualna ówcześnie (1914—1919—1921 r.) galeria typów.

Obfitość nagromadzonych obserwacji i pasja pisarska pobudzały mnie do tak intensywnej pracy — żadnej innej późniejszej sztuki nie pisałem w takim tempie — że po upływie trzech miesięcy egzemplarz był gotów.

Zaniosłem go prezesowi Lorentowiczowi.

— No, proszę... Całospektaklowa sztuka. Słowem: powrót marnotrawnego syna — nie odmówił sobie satysfakcji Lorentowicz.

— Istotnie, marnie trawię jeszcze od tej pory — usiłowałem zmienić temat.

— A cóż „Czarny Kot" na to? — nie ustępował Lorentowicz.

— „Kot" nie zna się na medycynie, choć przydał się i „Kot". Zresztą, przeczytajcie, byle co rychlej...

— Na razie dam do przeczytania dyrektorowi „Rozmaitości", Tarasiewiczowi.

Zaniepokoiłem się z lekka. Tarasiewicza poznałem jeszcze w czasach *„Chimery"*. Był to doskonały „romantyczny" bohater, pierwszy i może w ogóle najlepszy Kordian, a moja sztuka była tak ostro realistyczna... Ha — trudno! Mam jeszcze w rezerwie Szyfmana.

— Zatem w ciągu tygodnia mogę liczyć na jakąś odpowiedź?

— Wiecie chyba z doświadczenia, że w teatrze wszystko jest możliwe.

Istotnie po dwóch dniach zadzwonił do mnie Tarasiewicz.

— Proszę pana o przybycie za tydzień do prezesa na naradę co do obsady ról.

— A czy Lorentowicz do tej pory zdąży przeczytać? — odezwałem się.

— Pierwszy przeczytał. A ja winszuję. Zatem za tydzień.

Po tygodniu Lorentowicz przywitał mnie oznajmieniem:

— Muszę przyznać, panie Kazimierzu, żeście w „Czarnym Kocie" czasu nie marnowali, chociaż... mogłaby to już być druga albo trzecia sztuka.

— Niech będzie i pierwsza, byleby się udała.

Sztuka otrzymała znakomitą obsadę: Frenkiel, Chmieliński, Roland, Gasiński, Myszkiewicz, Lenczewski, Honorata Leszczyńska, Bogusławska, Gromnicka, Belina. Reżyserował Chaberski przy mojej autorskiej współpracy. Dekorację skomponował Drabik.

Wzruszało mnie podczas prób stanowisko Frenkla. Wielki ten artysta, mający kreować typ paskarza, do tej pory nie znany na scenie, ustawicznie interpelował o wskazówki młodego autora i pracował nad rolą tak, aż zaskakiwał mnie etapami realizowania swego Wyciora, a na premierze zdumiewał wyrastając miejscami ponad moją koncepcję. Osiągnął sukces olbrzymi, przytłaczając widownię ciężarem paskarskiej, tragikomicznej monstrualności, co nie przeszkadzało jego sercu artysty łomotać z tremy nawet na pięćdziesiątym przedstawieniu. Stałem wtedy obok Frenkla przed samym jego wyjściem na scenę. Wziął moją rękę i położył na piersi, która tętniła od sercowego bicia.

— I to tak zawsze — mruknął półgłosem. Wszedł na scenę i pierwszym, jakby od niechcenia wypowiedzianym zdaniem wywołał wybuch śmiechu i brawa na widowni.

Inni artyści na próbach pracowali z wielkim zapałem, z wyjątkiem Rolanda, który starym zwyczajem „mistrzów" „Rozmaitości" mamrotał bez ruchu swą rolę. Uspokajano mnie, nawet on sam, że na premierze „zagra". I istotnie. Na premierze z taką furią zagrał finał drugiego aktu, że widownia jakby oszalała. Po skończonym akcie i niekończącym się podnoszeniu kurtyny na frenetyczne brawa, za kulisy zaczęli wpadać różni rozgorączkowani ludzie. Niektórzy ze łzami w oczach ściskali aktorów. I mnie się dostały, poza pocałunkami kolegów i mistrza Solskiego, jakieś kwiaty od jakichś pań, słowem: mimo dużego już obycia teatralnego nie wyobrażałem sobie, że nawet najlepiej zagrana sztuka może doprowadzić widownię do tak wybuchowej frenezji. I zrozumiałem wtedy, jak potężnym czynnikiem nie tylko wpływu na ogół, ale i „rządu dusz" może być teatr. Również entuzjastycznie acz mniej spontanicznie przyjęła sztukę i krytyka wszelkich odcieni. Sztuka grana była w ciągu sezonu siedemdziesiąt kilka razy, co na owe czasy stanowiło rekord. Byłaby miała i większe powodzenie, gdyby szła jednym ciągiem, lecz prezes Lorentowicz teoretyzując postanowił zrobić z niej „sezonową rezerwę" i w miarę jak traciła dech inna sztuka, wznawiał *Dzieje*. Jakby w myśl przysłowia „do trzech razy sztuka", trzykrotnie wracał do mojej.

Warszawskie powodzenie udzieliło się i innym miastom. *Dzieje salonu* grano na dwudziestu scenach, więc na wszystkich zawodowych i kilku amatorskich. Wznowiono je po dziesięciu latach z powodzeniem niewiele mniejszym.

Gdym nieco oprzytomniał z sukcesowego oszołomienia, pragnąc wyciągnąć ze sztuki pouczenie na przyszłość — analizując *Dzieje* — doszedłem do wniosku, iż sedno powodzenia tkwi nie tylko w przypadkowo trafnym dotknięciu całego szeregu bolączek ówczesnego społeczeństwa, lecz i w ujęciu ich przez ciąg akcji w plastyczną, sceniczną formę żywych ludzi. Uważałem jednak, żem nie potrafił należycie zakończyć sztuki, żem nie umiał stanąć na wysokości rozwiązania konfliktu i problemowo, i dramatycznie. Żywi przez całą sztukę ludzie zamienili się bądź w kaznodziejskie tezy, bądź w konwencjonalne schematy — co mi zresztą wytknęli niektórzy z bystrzejszych krytyków. Szczęśliwie się jednak dla spektaklu złożyło, że mi intuicja autorska podsunęła myśl, by „udatną całość zakończyły ochocze tany", jak podobno napisał o finale *Wesela* jeden z recenzentów krakowskich.

W tym nastawieniu począłem konstruować następną sztukę, w której postanowiłem unikać dotychczasowych wad, wzmacniać zaś to, com uważał za dodatnie. Po rozważeniu całego szeregu różnych bolączek społecznych, wybrałem na materiał do konfliktu ideowo-polityczne rozdarcie ogółu społeczeństwa na trzy zasadnicze odłamy. Symbolizowali je trzej bracia: fabrykant — reakcjonista-endek, artysta malarz — legionista i lewicowiec — koniunkturalny socjalista. Był to — że tak powiem — podział pionowy. Poprzeczny stanowiły trzy pokolenia: od wnuka-skauta do dziada-powstańca z 63 roku. Wszystko zapowiadało się zgoła dobrze. Tymczasem, jak powiada Fredro:

Pomysł był idealny,
tylko dzień feralny.

Nad sztuką zawisło do ostatniej chwili niewidoczne fatum. Pisałem pół roku, po czym egzemplarz zaniosłem Lorentowiczowi, który natychmiast chciał wziąć sztukę do prób. Dyrektorem „Rozmaitości", po usunięciu się Tarasiewicza z powodu ciężkiej choroby, która zakończyła się śmiercią tego uroczego artysty, był Solski. Dano mi obsadę wyborową: Frenkiel, Roland, Węgrzyn, Chmieliński, Myszkiewicz, Solska, Smosarska, Jarszewska. Solski zaproponował swoją reżyserię. Słowem — eldorado.

Miałem wprawdzie jakieś podświadome niepokoje i ostrzegali mnie niektórzy z przyjaciół, lepiej ode mnie orientujący się w sytuacji politycznej, gdym im opowiadał o mojej sztuce — że lepiej wstrzymać wystawienie, póki nie odbędą się wybory do sejmu. Był to bowiem czas przedwyborczy, gdy po tak zwanym Pakcie Lanckorońskim prawica zblokowana z Piastem w „chieno-piast" szykowała się do zdobycia większości w sejmie i objęcia władzy. Zwróciłem się tedy do Lorentowicza z propozycją odłożenia prób, gdyż namiętności polityczne są w stanie wrzenia, a sztuka jest zbyt ostrą satyrą — zwłaszcza na prawicę.

Lorentowicz nawet słuchać nie chciał.

— Dałem wam najlepsze siły, osłabiając wszelkie inne ewentualne obsady.

— Mnie się nie śpieszy. Możecie użyć tych artystów tymczasem do innych obsad.

— Rozbijacie mi plan sezonu przez osobiste kaprysy. Rozumiecie to chyba jako człowiek teatru!

Niestety, rozumiałem. Jak również rozumiałem, że nic nie wytłumaczę apodyktycznemu Lorentowiczowi, skoro sobie już raz coś uplanował.

Chociaż nie powiedziałem „tak“, lecz i nie powiedziałem „nie“. Pomyślałem raczej fatalistycznie:

Niech się dzieje wola nieba,
Z nią się zawsze zgadzać trzeba.

I zaczęły się próby z *Onej*, gdyż taki był tytuł sztuki. Sukces *Dziejów salonu* wzmógł mój autorski autorytet do tego stopnia, że prawie wszyscy artyści — wbrew tradycjom „pierwszej sceny polskiej“ — konferowali ze mną w czasie prób na ustroniu. W owe lata (1922) tylko jedna „Reduta“ zaczęła przeszczepiać na nasz grunt nowalie tego rodzaju, jak próby analityczne czy kontaktowe. Ograniczano się zazwyczaj do jednej lub dwóch prób czytanych przy stole, a potem przechodziło się od razu do sytuacyjnych na scenie. Chociaż się już kończył, ale trwał jeszcze wtedy okres, w którym autora podczas prób uważano za zło konieczne. Pamiętam znamienny incydent z Winawerem, który podczas prób jednej ze swych sztuk w Teatrze Małym nazbyt poprawiał próbujący zespół. Reżyser, skądinąd bynajmniej nie zacofany, przesadził artystów do krzeseł, zaś autorowi zaproponował:

— Niech nam kochany autor pokaże, jak sobie wyobraża to miejsce w sztuce.

Winawer dał się sprowokować i sam odegrał kilkuosobową scenę, czego by dobrze nie potrafił zrobić nawet rutynowany aktor. Po skończeniu pokazu Zelwerowicz... to jest: chciałem powiedzieć — reżyser, zwróciwszy się do zespołu, rzekł:

— Widzieliście państwo? Otóż tak właśnie nie należy zagrać tej sceny! — i pod akompaniament hucznego śmiechu zakończył, kordialnie ściskając Brunona. — Szkoda, że kochany autor nie widział siebie i nie słyszał. Proszę zespół na scenę! Jedziemy dalej!

Próby jednak z *Onej* odbywały się w zgodzie i harmonii. Chmury na horyzoncie ukazały się dopiero podczas próby generalnej, gdy zaczęto po raz pierwszy ustawiać dekoracje, czego nie mogłem się doprosić do ostatniej chwili.

Ówczesny dyrektor „Rozmaitości“ a równocześnie reżyser *Onej* uważał, że wobec murowanego powodzenia sztuki koszty wystawienia mogą być minimalne. Wskrzesił więc obumarłą już tradycję „pierwszej sceny polskiej“ — i ze starych dekoracji skompilował „nową wystawę“, niewiele różniącą się od składu rupieci. Tak mnie to wyprowadziło z równowagi, że zaprotestowawszy głośno ze sceny, opuściłem teatr.

Rozchorowałem się z irytacji i nie byłem w stanie pójść na premierę. Leżąc w domu otrzymywałem telefoniczne biuletyny z pola walki. Po pierwszym akcie zakomunikowano mi: „ekspozycja sztuki została przyjęta z uznaniem“. Po drugim akcie telefonogram brzmiał: „wielki sukces... usilnie wywoływano przez dłuższy czas autora, aż musiano oznajmić, że autor chory“. Natomiast po skończeniu sztuki usłyszałem przez telefon, że: „nic się właściwie takiego nie stało i że wszystko na pewno ułoży się dobrze“.

Mówiąc gwarą teatralną — „zastrzelił“ mnie ten biuletyn i przeżyłem bardzo przykre pół godziny, póki mi nie wyjaśnił sprawy przybyły do chorego autora prezes związku dramaturgów, redaktor Stefan Krzywoszewski. Otóż pod sam koniec sztuki aktor grający lewicowca z taką pasją wypowiedział swą ripostę, że ktoś z widowni (widać — prawicowiec) zawołał:

— Ja tego nie chcę słuchać!

Na co aktor ze sceny odpowiedział:

— Skoro nam kierownictwo daje takie sztuki do grania!...

I tu się zaczęła breweria. Część widzów wołała, by sztukę grać dalej. Inna część żądała, by zaprzestano grać. Wreszcie po paru minutach rozgardiaszu sztukę dokończono, po czym jeszcze przez pewien czas publiczność — podzielona na dwie grupy — głośno i namiętnie debatowała na widowni i przy wyjściu z teatru.

— Uważam, że Lorentowicz popełnił *faux pas* wystawiając sztukę w okresie wyborczym — kończył swe uwagi Krzywoszewski. — Stąd już na premierze wypłynął ów niemiły incydent. Obawiam się jednak, że to będzie miało i swoje skutki popremierowe.

— Ciągle ktoś będzie przeszkadzał grającym?

— Może i nie. Ale że prasa prawicowa nie pogłaszcze cię po główce za figurę prawicowca, którą zresztą kapitalnie ujął Frenkiel, to więcej niż pewne.

Rzeczywiście, „chieno-piast" nie pogłaskała mnie, piętnując sztukę jako szkodliwą społecznie, kwalifikującą się bądź do gruntownych przeróbek, bądź do zdjęcia z repertuaru. Słowem: mając cichą pretensję o endeka, głośno atakowała socjalistę. I jakby wiedziony instynktem jasnowidztwa — nazajutrz rano (to znaczy jeszcze przed recenzjami) prezydent st. m. Warszawy, endek Franciszek Nowodworski, nadesłał do „Rozmaitości" zakaz dalszego grania sztuki.

— Czy i teraz jeszcze uważacie, że prośba ma, by nie grano *Onej* w okresie wyborczym, była kaprysem? — nie odmówiłem sobie satysfakcji zapytania prezesa Lorentowicza przed pójściem do prezydenta Nowodworskiego, by zwalczyć zakaz grania *Onej*.

Tuż przed samym wyjściem przyniesiono prezesowi list od artysty, który wywołał incydent, a obecnie zwracał swą rolę.

— Przecież on nie ma prawa!... — zacząłem się unosić.

— Oczywiście, ale wywarto na niego pewną presję...

— Więc tak czy owak sztuki na razie grać nie podobna?

— Póki się nie znajdzie następcy i aż ów następca opanuje rolę. Minimum... dwa tygodnie.

Z tym poszedłem na ratusz.

— Jako autor sztuki, której premiera była wczoraj, przyszedłem zapytać, czym się pan prezydent powodował zdejmując dziś sztukę z afisza?

— Obowiązkiem prezydenta. Mam dane, że uniwersytecka młodzież narodowa szykuje się dziś do manifestacji w teatrze. Nie mogąc do tego dopuścić, wstrzymuję sztukę. Zresztą wiem, że niektórzy artyści nie chcą grać w pańskiej sztuce.

— Jedna jaskółka nie czyni wiosny. W teatrze mamy na to lekarstwo — zastępstwo.

— Choćby nawet. To też sztuki nie będzie można grać przynajmniej przez dwa tygodnie.

— Czyli mniej więcej do końca wyborów?

— Co ma jedno do drugiego?

— ...Więc za dwa tygodnie?

— Stało się. Powiedziałem, żeby panu sztuki nie zmarnować.

Oczywiście, że się zmarnowała. Gdy po dwóch tygodniach wróciła na scenę

z zastępcą a przy tym pokancerowana przez cenzurę, straciła dla szerszej publiczności tyle ze swej siły atrakcyjnej, że liczba przedstawień zaledwie przekroczyła dwadzieścia parę a żaden z teatrów poza Warszawą nie pokusił się o jej wystawienie. Był to dla mnie jako dla młodego autora silny cios.

Gdym na własnej skórze doświadczył, na jak kruchej podstawie oparty jest sukces scenicznej sztuki, która upadek swój zawdzięcza bynajmniej nie własnej lichocie, zrozumiałem głęboki sens łacińskiej maksymy: *habent sua fata libelli* (każdy utwór ulega własnemu losowi). Jakże też często los nie idzie w parze z wartością utworu! Jak często zależy jedynie od przypadkowego zbiegu okoliczności, którego nie podobna przewidzieć ani uprzedzić.

Weźmy rzymski przypadek z *Aszantką* Perzyńskiego. Komedia grana z niezmiennym powodzeniem przez dziesiątki lat w Polsce, weszła z sukcesem na sceny niemieckie. Przetłumaczoną na włoski wystawiono w Rzymie. W miarę rozwoju akcji przyjmowana z coraz większym aplauzem — nagle, pod koniec ostatniego aktu, została nie tylko wygwizdana, lecz publiczność nie dopuściła do ukończenia sztuki, demolując krzesła. Co się stało? Co wywołało burzę reakcji? Spoliczkowanie bohatera komedii przez „aszantkę". Spoliczkowanie mężczyzny przez kobietę jest dla Rzymianina tak niedopuszczalne i budzące wstręt, iż ten jeden zły gest przewalił dobrą sztukę.

Zdarzają się — co prawda rzadko — i odwrotne wypadki: mierna sztuka nagle rozbłyskuje w jakimś teatrze wielkim sukcesem. Zawdzięcza to jedynie znakomitej grze wykonawców. Nigdy nie zapomnę miny Dario Niccodemi'ego, włoskiego autora piszącego również po francusku, gdy mu podczas rzymskiego kongresu autorów dramatycznych zakomunikował Stefan Krzywoszewski o sukcesie komedii pt. *Świt, dzień i noc,* granej swego czasu u nas w Warszawie przez Malicką i Węgierkę.

— Miała powodzenie w Warszawie? — dziwił się Niccodemi. — Nigdzie go nie miała.

— A wysokość tantiemy nie zastanowiła pana? — spytał Krzywoszewski.

— Ba, kiedy ja ją dałem agentowi na dokładkę przy innej sztuce. Podarowałem, byleby lansował tę drugą.

— Piękny prezent. Rozumiem skromność agenta, że się nim nie chwalił.

— A ileż razy szedł w Warszawie *Świt, dzień i noc*?

— A no chyba już z 800 razy. Ale jeszcze wciąż idzie.

— Cooo!? — i Włoch chwycił się za gardło, oczy wyszły mu na wierzch. Dobrze, że pod ręką była woda sodowa.

Najklasyczniejszy wypadek i niepowodzenia, i triumfu zaszedł z *Czajką* A. Czechowa. Sztuka wystawiona po raz pierwszy w Aleksandryjskim Teatrze w Petersburgu (Leningradzie) zaledwie została ukończona, gdyż już po drugim akcie większość publiczności opuściła widownię. *Czajka* wystawiona w parę lat potem przez Teatr Artystyczny K. Stanisławskiego w Moskwie cieszyła się takim powodzeniem, że na kurtynie teatralnej ukazała się z pasmanterii czajka w locie — jako symbol teatru.

Rozmyślania na tematy zmienności fortuny teatralnej niewiele mi pomogły po dewenie *Onej*. Nie bardzo czułem się na siłach do pisania następnej sztuki, tym bardziej że przypuszczalnie żadna dyrekcja nie kwapiłaby się wystawić jej po niepomyślnej poprzedniczce. Aktor traci na renomie przez położenie kilku

ról. Autorowi wystarczy jedna klapa, by musiał cicho siedzieć parę lat, dopóki rzecz nie pójdzie w niepamięć.

Nawróciłem więc znowu do codziennych dyżurów w „Udziałowej" i pracując w świeżo powstałych związkach — w Zaiksie oraz Związku Autorów Dramatycznych — a dorywczo pisząc utwory drobne, jak na przykład rewię do „Qui Pro Quo" do spółki z Tuwimem pt. *Ona*, czekałem na pomyślną okazję. I — jakoś nadeszła: przy stoliku w „Udziałowej", przysiadłszy się do Stefana Gackiego, publicysty, z którym kolegowałem w redakcji *„Prawdy"*, poznałem jego brata, ławnika Magistratu Łódzkiego, delegowanego do Warszawy, by nawiązał kontakt z ewentualnymi kandydatami na stanowisko dyrektora Teatru Miejskiego w Łodzi. Pod koniec rozmowy ławnik Gacki zaproponował mi, bym złożył ofertę na objęcie Teatru Łódzkiego w charakterze dzierżawcy. Nie bardzo orientowałem się w warunkach łódzkich, a mając w pamięci smętny finansowy koniec Teatru Artystycznego wymówiłem sobie parę dni do namysłu, choć równocześnie obawiałem się, że mogę stracić dobrą szansę. Ławnik Gacki nalegał jednak, bym złożył od razu na jego ręce ofertę i *curriculum vitae* — z czym on jeszcze dzisiaj pojedzie do Łodzi, by przygotować grunt, a ja przecież mogę się wycofać choćby przed samym podpisaniem kontraktu dzierżawy. Ulegając jego namowom napisałem ofertę. Nawiasem mówiąc: większość Magistratu Łódzkiego i Rady Miejskiej stanowili wtedy socjaliści. Prezydentem miasta był Aleksy Rżewski. W rezultacie po kilku dniach podpisałem umowę z prezydentem Rżewskim na rok, który zresztą trwał dwa lata: od 1923 do 1925 roku. Była to moja pierwsza kadencja łódzka, o której szczegółowo napiszę gdzie indziej, zaznaczając tu jedynie, że w 1924 grałem u siebie w Łodzi nową własną sztukę pt. *Wywczasy donżuana*, którą po wyjściu z Łodzi i po pewnych retuszowych (etnograficznych) korektach dałem do grania Teatrowi Letniemu w Warszawie, gdzie sztuka cieszyła się dużym powodzeniem. Następnie weszła ona do repertuaru całego szeregu teatrów, nie tylko zwykłych, lecz i amatorskich, o co mi głównie chodziło. Bo...

Wywczasy donżuana powstały jako rezultat pewnej dyskusji w lokalu Związku Autorów Dramatycznych w „Polonii". Mówiło się o tym, że kiedy dramaturgie innych krajów posiadają w swym dorobku utwory, w których bądź poszczególne osoby mówią narzeczami, bądź wszystkie w jednym narzeczu — u nas takich utworów prawie nie ma. Nie czując się na siłach napisać sztukę w którymś z narzeczy ludowych, postanowiłem sobie skonstruować krotochwilę w dialektach miejskich. Zgromadziwszy więc w fikcyjnym uzdrowisku podhalańskim kilka pań z różnych miast (z Warszawy, z Poznania, ze Lwowa i z Wilna) dodałem im malarza udającego górala oraz gwiazdora filmowego, używającego prawie wyłącznie acz nietrafnie wyrazów obcych, i skonstruowałem z tego *Wywczasy donżuana*. Pracowałem nad zebraniem dostatecznego materiału trzy lata i stwierdzić muszę, że w każdym mieście ludzie zaśmiewali się z dialektów... innych miast. Zastrzegali się jedynie przeciwko dialektowi własnemu, twierdząc, że u nich tak się nie mówi. Może... kiedyś!

Żałuję jedynie, że próba moja nie znalazła naśladowców, przynajmniej na scenie.

Wróciwszy do Warszawy pod koniec 1925 roku wciągnąłem się znów w prace organizacyjne Zaiksu, którego przewodniczącym Zarządu byłem od chwili powstania Związku, tj. od 1918 roku. Wróciłem też do pracy w Związku Auto-

rów Dramatycznych, jako sekretarz zarządu. A rozpoczęła się już wtedy walka o wprowadzenie w życie prawa autorskiego, którego ustawa ukazała się w roku 1926. O tych bojowych czasach, bardzo odmieniających prawne, a co za tym idzie — ekonomiczne położenie twórców, napiszę szczegółowo w rozdziale *Związki artystyczne a prawo autorskie.*

Poza powyższymi zajęciami wszedłem w bliższy kontakt ze *„Światem“*, tygodnikiem redagowanym z dużym nerwem i rzutkością przez Stefana Krzywoszewskiego. Umieszczałem tam sporo satyrycznych ni to felietonów, ni to noweletek, z których w krótkim czasie utworzył się tom pt. *Pani Lala,* wydany w 1926 roku.

W następnym, 1927, roku napisałem dla Teatru Polskiego sztukę pt. *Aby żyć!* Była to ostra satyra na szalejące wówczas grynderstwo mnożących się banczków i „dętych“ towarzystw akcyjnych, zakładanych dla ażiotażu. Całe moje życie miałem wstręt do kapitalizmu, do jego nieuczciwości społecznej i zwyrodnień — jak bankowy handel pieniędzmi i giełda. Jednak tego bijącego w oczy problemu ówczesna krytyka teatralna nie zauważyła w mojej sztuce. Wśród ogółu recenzentów tamtego czasu wchodziła w życie moda delektowania się głupawymi komedyjkami amerykańskimi — dla ich „pogodnego a zdrowego optymizmu“, więc moja satyra wydała się im nazbyt cierpka. Drugim charakterystycznym wtedy objawem był prymat Boya, który pisywał nie tyle fachowe recenzje teatralne, ile urocze w swej błyskotliwości felietony literackie na temat premier. Z lekkiej ręki Boya stało się również modne koncypowanie takich sprawozdań premierowych, by czytelnik — niewiele dowiedziawszy się o samej sztuce i jej wykonaniu — mógł za to powiedzieć: „jakże dowcipny jest ten recenzent!“ Goniąc więc za efektem, który nieraz wymagał, by „dla fajnego słówka z własnej mamy zrobić trupka“, nie oszczędzano bynajmniej swojskich autorów i ich sztuk.

Znalazłszy w recenzjach o *Aby żyć!* nie tylko powyższe traktowanie, lecz i cały szereg innych, niesłusznych zarzutów, postanowiłem broniąc sztuki zaatakować recenzentów i zwróciłem się w tym celu z listem otwartym do redakcji *„Kuriera Czerwonego“* w tych słowach:

„Opierając się na 15-letnim doświadczeniu pisarza teatralnego, twierdzę:

1-o. Recenzje teatralne zawierają na ogół wręcz sobie przeciwne opinie, a częstokroć bałamutne relacje z przebiegu premiery, i nie zawsze odzwierciedlają obiektywnie istotną wartość sztuki oraz wrażenie, jakie wywarła na widowni.

2-o. Recenzje teatralne, pisane zwykle w ciągu popremierowej doby, zależne są częstokroć od warunków przypadkowych i emocjonalnych, nie będących w żadnym logicznym związku ze sztuką, którą oceniają. Dzieje się to bądź z powodu polityki danego pisma wobec danego teatru, bądź to ze względu na partyjny kąt widzenia recenzenta, bądź też z braku znawstwa rzemiosła teatralnego, wreszcie z braku po prostu talentu krytycznego i odpowiedniego wykształcenia — że nie wspomnę o animozjach osobistych.

3-o. Z tych oto powodów recenzent jest bardzo często uzurpatorem, bezprawnie narzucającym swe wyroki, a te „rżną“ i „kładą“ sztukę dobrą albo reklamują i lansują — złą.

Dlatego też po piętnastoletnim bezbronnym milczeniu obecnie z całych sił protestuję przeciwko wynikającemu z powyżej zaznaczonych względów lekko-

myślnemu wydawaniu wyroków o sztukach, a tym samym urabianiu opinii publicznej w fałszywym kierunku, niszczącym twórczość i byt pisarza.

Protestuję przeciwko przygodnemu, a nie stojącemu na wysokości zadania pośrednictwu recenzentów, jakie samozwańczo wbija się pomiędzy mnie a widza, dla którego piszę swoje sztuki.

Niniejszym zaś zwracam się bezpośrednio do publiczności, by sama zechciała wydać wyrok co do wartości i prawa obywatelstwa na scenie polskiej ostatniej mojej komedii satyrycznej pt. *Aby żyć!*, granej obecnie na scenie Teatru Polskiego."

Jak bardzo sprawa anomalii recenzenckich dojrzała do dyskusji publicznej, dowiodły fakty wywołane przez mój list.

Przede wszystkim odezwali się autorzy, którzy poruszyli wiele nie dotykanych przeze mnie stron bolączki. Począwszy od Aleksandra Świętochowskiego, nestora ówczesnych dramaturgów, twierdzącego, że „zwycięstwo dobra uzdrawia widza", zabierali kolejno głos: Konczyński, Kleszczyński, Miłaszewski, Grubiński, Kiedrzyński, Guranowski, Krzywoszewski, Perzyński, Rapacki (syn) i inni.

Czasopismo „*ABC*" zaaranżowało na swoich łamach ankietę na temat: *O zadaniach społecznych teatru*. Wreszcie w Teatrze Polskim zorganizowano tygodniowy plebiscyt. Widzowie przy kupnie biletów otrzymywali dwie kartki z zapytaniami, na które odpowiadali też kartkami „tak" lub „nie", wrzucając odpowiedzi do puszek. Pytanie pierwsze brzmiało: „czy komedia satyryczna *Aby żyć!* podoba się?" Pytanie drugie: „czy słusznie czyni autor demaskując na scenie rabusiów społecznych?" Na skutek tygodniowego plebiscytu — jak pisze „*Kurier*" — „doszły do głosu szerokie warstwy publiczności, które wbrew krytyce zapełniają codziennie teatr i w olbrzymiej większości stają za autorem. Pisarze jawnie krytykują krytyków, publiczność jako niezależny sędzia — to niewątpliwie prawdziwa rewolucja w świecie teatralnym".

Mecz ten wygrałem w stosunku 10:1 (cztery tysiące paręset głosów padło za mną, czterysta kilkadziesiąt za krytykami). W rezultacie sztuka cieszyła się dużym powodzeniem, bez amerykańskiego *happy end*'u.

Innego rodzaju komplikacje miałem ze sztuką pt. *W miłosnym labiryncie*. Zaczęły się one od tego, że postanowiłem napisać komedię w ścisłym tego słowa znaczeniu: kilkuosobową, o dość skomplikowanym konflicie i kunsztownym dialogu. Pracowałem nad tym pół roku. Tytuł miał być *Skrzydlaty złoczyńca*, że niby Amor itd. Ukończywszy rzecz zaniosłem Lorentowiczowi, którego przed paru laty wygryzł przez brutalne zerwanie umowy prezydent Nowodworski. Po ustąpieniu Nowodworskiego Lorentowicz wrócił na poprzednie stanowisko. Gdym po tygodniu przyszedł w sprawie sztuki, Lorentowicz wręcz mi oświadczył:

— Panie Kazimierzu, ten wasz ostatni płód jest nie tyle poroniony, co martwo urodzony.

Ścierpłem wewnętrznie na takie *dictum*, tym bardziej że miałem do Lorentowicza bezwzględne zaufanie.

— Cóż mi więc pozostaje zrobić? Pochować niedonoska w szufladzie czy też do krematorium z nim?

— Zastanówmy się. Jesteście pisarz emocjonalny, a ów *Skrzydlaty złoczyńca* to wytwór na wskroś celebralny, zimny. Zdradziliście sam siebie — i oto sku-

tek. Zmieńcie podejście do utworu. Żal go wam zniszczyć? Napiszcie go po raz drugi, lecz nasyćcie go uczuciem i humorem.

— Nigdy nie próbowałem takiego eksperymentu. Powiada Norwid, że: „drugi raz tworzyć to znaczy po-tworzyć".

— Co nie przeszkadzało Szekspirowi przerabiać *Hamleta* siedmiokrotnie. I zamiast „potwora" stworzył arcydzieło.

— Bo nic nie wiedział o Norwidzie.

— I źle na tym nie wyszedł, czego i wam życzę.

— Żebym to ja także mógł sobie po-życzyć... zwłaszcza na czas pisania...

— Zawrę z wami umowę na najbliższą sztukę, otrzymacie zaliczkę, a reszta zależy od was.

— Nie podobna się oprzeć mocy takich argumentów.

Pracowałem kilka miesięcy, gruntownie przerabiając sztukę. Zmieniła charakter a nawet i tytuł na: *W miłosnym labiryncie*. Na tyle spodobała się Lorentowiczowi, że ściągając Wojciecha Brydzińskiego z Teatru Krakowskiego do „Rozmaitości" wpisał mu do umowy rolę Zenona z mojej sztuki. Wówczas dla usprawnienia całości wyraziłem gorące życzenie, by Kazimierz Kamiński, wielki nie tylko jako aktor, ale i jako reżyser, mógł mi wyreżyserować sztukę.

— Poproście go o to sami — odparł po chwili namysłu Lorentowicz.

Wtedy spostrzegłem mą gaffę. Pomiędzy Lorentowiczem a Kamińskim istniały jedynie stosunki oficjalne. Nie chciał się Lorentowicz narazić osobiście na odmowę. Nawiasem mówiąc wśród mistrzów naszej pierwszej sceny nie był to odosobniony wypadek. Nie rozmawiało ze sobą — poza oficjalnymi kontaktami — dwóch Józefów: Kotarbiński ze Śliwickim. Nie rozmawiali ze sobą dwaj Sosnowscy: Sosnowski i Solski-Sosnowski; per „on" dialogował teść z zięciem: Rapacki (ojciec) z Bolesławem Leszczyńskim.

— Więc poproszę osobiście Kamińskiego o reżyserię. Znam go przecie.

— Lecz mimo to nie znacie. Radziłbym napisać list i posłać egzemplarz do przeczytania.

Tak też zrobiłem. Po tygodniu otrzymałem od Kamińskiego karteczkę, że oczekuje mnie u siebie. Nic więcej. W każdym razie był to niezły znak. Gdym przyszedł, gospodarz otworzył mi sam drzwi z pewnym reweransem, co mnie zażenowało.

— Witam autora dobrej, polskiej komedii — rzekł Kamiński.

Tego zdania nigdy nie zapomnę.

— Doprawdy jestem wzruszony dobrym słowem pana — odparłem.

— Przystępuję wręcz do rzeczy — zaczął rzeczowo Kamiński, gdyśmy usiedli przy jego biurku. — Raz jeszcze powtórzę: pańska komedia podoba mi się do tego stopnia, że nie tylko ją wyreżyseruję, lecz i obsadzę siebie w roli Zenona.

Zrobiło mi się bardzo skomplikowanie... (radość, że Kamiński... rozpacz, że Brydziński...)

— Nie grałem w polskich współczesnych sztukach od czasów *Diabła i karczmarki* Krzywoszewskiego — ciągnął Kamiński. — Bardzo mi miło, że pana tak przejęło moje oświadczenie. Egzemplarz proszę mi zostawić do dokładnego przestudiowania, a za dwa miesiące znów pana poproszę dla przedpróbnej narady. Dziękować sobie będziemy po premierze.

Wyszedłem zupełnie skonsternowany.

Nie podobna było przecież odmówić Kamińskiemu, tym bardziej gdy się samemu przyszło do niego z prośbą. Lecz jak załatwić sprawę z Brydzińskim? Znakomity aktor a uroczy jako człowiek. Bardzośmy się polubili nawzajem, gdy pracowałem z nim jako reżyser w Teatrze Polskim. Jakże mu zrobić przykrość? A jeśli nie zgodzi się ustąpić — mając za sobą umowę?

Wróciłem do Lorentowicza.

— Kamiński zgodził się reżyserować...

— Widzicie więc, że dobrze poradziłem.

— Ale... obsadził siebie w roli Zenona.

— Jak to „obsadził"? A wy co na to?

— Czyż mogłem powiedzieć, że — nie?

— A jak będzie z Brydzińskim?

— Właśnie chciałbym was prosić...

— O, nie! Nawarzyliście piwa, to je teraz pijcie.

W rozterce udałem się do Brydzińskiego i — przedstawiwszy mu stan rzeczy — powiedziałem, że tak zrobię, jak on zadecyduje. I ten gołąb popatrzył na mnie, westchnął i swym pięknym głosem rzekł:

— Komu innemu nie ustąpiłbym, ale Kamińskiemu... siła wyższa...

Kupił mnie tym gestem na całe życie.

Po upływie dwóch miesięcy znowu otrzymałem zapraszającą karteczkę od Kamińskiego.

Znów mi sam otworzył i przywitał jakoś inaczej, choć nie mniej atencyjnie. Tym razem przyjął mnie w saloniku. Częstując czarną kawą krzątał się po pokoju, aż to zwróciło moją uwagę. Znałem przecież jego ruchy i sposób mówienia „cywilny" — a tu wszystko jakoś było inaczej.

Spostrzegłem, że zapuścił z lekka falujące włosy... Czyżby dla mojej roli? I tak jakoś ubrany... aksamitna kurtka... Ależ tak!... Ten ujmujący starszy pan, to...

— Widzę, że autor zaczyna poznawać swego Zenona! — roześmiał się i musnął palcami włosy. — Dobra peruczka, co?

— Nie podobna odróżnić od włosów!

— Bo z kilku kawałków się składa i jest wklejona pomiędzy własne włosy. Tylko majster Rzeszutko ze Lwowa potrafi tworzyć takie efekty.

— Doprawdy, nie wiem, jak mam panu podziękować za zaszczyt i dopuszczenie mnie do alchemicznych tajemnic pańskiej sztuki.

— Jest mi nie mniej miło, że mogę autorowi uplastycznić jego własną kreację. A teraz proponuję taką obsadę: po za mną — Jurek Leszczyński, Pancewiczowa i Gromnicka.

— Świetnie.

— Wprawdzie tylko cztery osoby. Kusy afisz...

— A *Skiz* Zapolskiej?

— Słusznie. Poza tym zaproponuję autorowi pewne drobne retusze. Ja swoją rolę już umiem jak paciorek. W sprawie prób pan się już porozumie z prezesem Lorentowiczem i powiadomi mnie.

— Raz jeszcze najgoręcej dziękuję!

Próby trwały dość długo, a podczas nich wiele skorzystałem z mistrzowskiej reżyserii Kamińskiego. Wreszcie — premiera.

Aktu pierwszego wysłuchano z rosnącym zainteresowaniem. Drugi rozentu-

zjazmował widownię, reagującą kilkakrotnie wybuchami braw. Po akcie owacja z wywoływaniem autora. Kamiński wysuwa mnie na proscenium. I w tej chwili — nagle strzelił piorun z jasnego nieba! Wraz z ostatnim opuszczeniem kurtyny Kamiński upadł na scenę i zemdlał. Lekarz stwierdził szok sercowy. Zaniesiony do garderoby artysta oprzytomniał po kilku minutach. Lekarz radził odwiezienie do domu.

— Nie można krzywdzić autora. Dokończę sztuki — zadecydował Kamiński.

Lekarz rozłożył ręce. Po przerwie półgodzinnej, kiedy publiczność poczynała się niecierpliwić, zaczęto akt trzeci. Postawiono kilka szklanek z wodą, jak sobie życzył Kamiński, i kilka dodatkowych krzeseł, by w razie potrzeby mógł się oprzeć lub usiąść. Publiczności oczywiście nie powiadomiono o niczym. Partnerzy na scenie, w obawie ewentualnego wypadku, grali nerwowo, wytrąceni z poprzedniego tempa i tonu, tak że komedia nabrała cech omal dramatycznych, co podkreśliła prasa w swych recenzjach — ubolewając, że polski autor nie potrafi na ogół porządnie skończyć komedii.

A Kamiński poważnie zachorował na serce. Sztuka spadła z afisza. Jedyny ratunek był w Brydzińskim. Znów poszedłem uderzyć czołem na jego progu, a ten wielkoduszny artysta pokrzepił przybitego autora.

— Proszę wyznaczyć na jutro próbę. Będzie pan reżyserował a ja za tydzień zagram.

Tak się też stało. Po tygodniu była druga premiera — sztuka pomimo potrzaskowych perypetii „nie straciła swej twarzy". Grał ją między innymi Osterwa w „Reducie" w Wilnie i podczas objazdów.

Habent sua fata libelli. Podobno z trudem wywalczony sukces lepiej smakuje. Nie mogę tego powiedzieć o sobie, widocznie mam smak pod tym względem niewyrobiony. Bawiły mnie natomiast kiedyś za młodych lat perypetie, związane z pewną moją nowelką pt. *Kurczę po polsku.* Dałem ją do jakiegoś tygodnika, który wraz z wydrukowaniem nowelki przestał wychodzić. Proszono mnie potem, bym przeczytał coś na wieczorze autorskim. Obiecałem przeczytać *Kurczę po polsku,* i — wieczór nie doszedł do skutku. Wtedy zacząłem z nowelką eksperymentować. Ponieważ na ogół nie lubię produkować się z estrady, więc chcąc się wykręcić sianem obiecywałem czytać *Kurczę po polsku* i zawsze wieczór nie dochodził do skutku. Wreszcie zaryzykowałem eksperyment na wielką skalę. Złożyłem pewnej firmie tom mych nowel, gdzie *Kurczę po polsku* figurowało na miejscu naczelnym i... firma zgubiła rękopis, ale i *Kurczę zginęło.* Nawiasem mówiąc: w samej nowelce kurczę po polsku zjedzone przez poetę w „Udziałowej" stało się powodem nie tylko złamanego życia, ale i śmierci poety.

W 1928 roku, po ćwierćwiekowej przerwie, wydałem trzeci tom poezji pt. *Samolot,* zawierający jedyny poemat, jaki w życiu napisałem, kilka cyklów wierszy z minionych lat i szereg przekładów z różnych poetów, od Catullusa począwszy, na Dauthendeyu skończywszy.

W dwa lata później (1930) taż sama firma, E. Hoesick, wydała mi tom moich parodii poetyckich pt. *Podparnasie polskie.* Składał się on z wierszowanych parodii kilkunastu najgłośniejszych wówczas poetów i poetek, a ze wszystkich moich wierszy cieszył się największym uznaniem. Pisano o nim, wygłaszano prelekcje, mówiono z estrad. Zacząłem już komponować dalszy ciąg na drugi tomik, gdy zbożnym zamiarom stanął w poprzek drugi okres łódzki.

Przed nim jednak wystawiłem w Teatrze Narodowym czwartą z cyklu mych satyryczno-społecznych komedii *(Dzieje salonu, Ona, Aby żyć!)* pt. *Kobiety i interesy*. Była to znowu zawzięta satyra na naszą sanacyjną biurokrację. Cenzurował ją sam minister spraw wewnętrznych, Bronisław Pieracki, gdyż istniał zamiar niepuszczenia sztuki w ogóle. Pan minister był potem na premierze i czuł się kilkanaście razy w bardzo przykry sposób dotknięty słysząc śmiechy i brawa tam, gdzie on, czytając, nie widział nic śmiesznego, a tym bardziej zasługującego na brawa. W rezultacie powiadomił mnie, że sztuka nie będzie puszczona nigdzie poza Warszawą, gdzie przeniknęła jedynie dzięki przeoczeniu władz. Grałem ją jednak w parę lat potem we własnej dyrekcji w Łodzi. Tematem *Kobiet i interesów* jest sprawa słuszna (zbudowania przystanku kolejowego), której nie można w żaden sposób załatwić rano w urzędzie; posuwa się ona naprzód po południu w instytucie piękności, a załatwiona zostaje ostatecznie i pomyślnie w nocnym dancingu. Komedia ta cieszyła się dużym powodzeniem.

I znów pociągnęła mnie w 1933 praca w teatrze. I znów — w Łodzi. *Habent sua fata...*

Znów podpisałem umowę z magistratem socjalistycznym (prezydent Ziemięcki), który, jak i w okresie 1923—25, wkrótce został rozwiązany.

Ten to drugi mój okres łódzki trwał lat sześć (1933 — 1939), tak że w rezultacie byłem „najdłuższym" dyrektorem łódzkim.

Wyjechawszy z Łodzi w czerwcu 1939 r. udałem się do kardiologicznego sanatorium w Czarnieckiej Górze, gdzie przebyłem parę miesięcy. Podreperowany nieco, pojechałem do Warszawy. W poszukiwaniu mieszkania zatrzymałem się chwilowo u przyjaciela mego, artysty-malarza Józefa Ryszkiewicza (syna) przy ulicy Śniadeckich. Tu mnie zaskoczyła wojna i tymczasowy kwaterunek przetrwał cały jej ponury okres — z oblężeniem 1939 r., okupacją i powstaniem 1944 r. — a ponadto drugie tyle lat powojennych do r. 1951, gdy skutecznie opierającą się piorunom dziejów wielką kamienicę skruszył ząb regulacji miasta pod przyszłą Wielką Warszawę.

Gdy obecnie przed oczyma pamięci przesuwa mi się taśma pięcioletniej okupacji i dwumiesięcznych powstaniowych przeżyć załogi ludzkiej, która wypełniała ów dom, mogę jedynie żałować, że nie posiadał on w swych murach pisarza, który by mógł zakląć w jakiś wielki epos ów rozległy splot dramatów i komedii, rapsodów, powieści i tragedii, jakie rozgrywały się na tle okupacji i powstania wśród jego mieszkańców.

Inter arma silent Musae. Okrutne przeżycia (1939 — 1944) rozsadzały mózg i pazurami darły serce. Można było szukać obrony jedynie w szarej, doraźnej pracy. Podczas oblężenia byłem w milicji obywatelskiej, którą okupant rozwiązał zająwszy miasto. Zaczęliśmy wtedy organizować kuchnię literacką, która znalazłszy sobie siedzibę w lokalu po Penklubie przy ulicy Foksal przetrwała całą okupację, wydając do 150 obiadów dziennie. Zarząd jej stanowili — a raczej kwestowali na nią — Nowaczyński (karotował banki), Gorczyński, Rulikowski, ja, Irzykowski, Jan Grabowski i inni.

W drugim roku okupacji udało się nam — to jest: grupie literatów, plastyków i muzyków — uratować gmach Zachęty i urządzić w niej „Bazar", w gruncie rzeczy wystawę obrazów i kameralne koncerty z Eugenią Umińską, Kazimierzem Wiłkomirskim i jego siostrą pianistką. By doprowadzić to przedsięwzięcie

do skutku, trzeba było przede wszystkim zabezpieczyć sam gmach, który przebywszy zimę 1940 r. wyglądał koszmarnie. Pozbawiony swoich szklanych dachów wchłaniał do wnętrza wszystkie zimowe deszcze i śniegi. Wejściowe schody wewnątrz gmachu zniknęły pod zamarzniętym wodospadem. Sale zasypane śniegami po kolana. Nigdy nie zapomnę widoku jednej z nich, na środku której siedział w śniegu nagi amorek, a z kąta sali biust Beethovena z brązu, w wielkiej, białej śniegowej czapie, patrzył nań z ponurym współczuciem. Wnętrze gmachu przerażało. Jeden z pocisków armatnich przeleciał poprzez stalową sieć konstrukcji dachowych nie zahaczywszy o żadną szynę, przebił podłogę sali tuż przed (na szczęście już wywiezionym) Matejkowskim *Grunwaldem,* wpadł na parter — do tak zwanej sali Gersonowskiej — i tam dopiero wybuchnął masakrując prawie wszystkie obrazy i rzeźby ze zbiorów, których Niemcy nie zdołali zrabować. Drugi pocisk postąpił nie mniej oryginalnie. Wywalił prawe drzwi wejściowe, rzucił je pod klatkę schodową i podziobał odpryskami cały westybul (prócz zestrzelenia gołąbka z dłoni nie dotknąwszy ani jednym odłamkiem statui Wenery Brodzkiego, stojącej przy frontowych schodach. Bogini, acz niezadraśnięta, odwróciła się o 180° i stanęła tyłem do miejsca wybuchu.

Mimo katastrofalnego stanu Warszawy, a może raczej dzięki niemu, tak wielka była ofiarność społeczeństwa, jeśli idzie o ratowanie tego, co by się dało uratować, tak chętnie spieszono z pomocą, byle ocalić gmach Zachęty, że już pod koniec 1940 r. odbył się przy tłumnym udziale publiczności wernisaż „Bazaru" oraz w suterenach Zachęty uruchomiono kuchnię dla członków związku plastyków oraz muzyków. Niedługo jednak funkcjonowała ta samopomoc artystyczna. „Bazar" był Niemcom solą w oku. Więc też wystarczył pretekst, że w którymś z programów muzycznych zapowiedzieliśmy utwór Paderewskiego, by się z Pressabteilung zwaliła cała banda szpiclów i kazała wszystkim opuścić w ciągu pięciu minut gmach, który opieczętowano. Ocalała jedynie kuchnia plastyków w suterenie, gdyż miała własne boczne wejście — co uszło uwagi zamykających. Po miesiącu Niemcy, jak na kpiny, „pozwolili" nam otworzyć „Bazar", zdając sobie doskonale sprawę z tego, że nie będziemy w stanie go uruchomić, gdyż na skutek wielkich mrozów owej zimy woda zamarznięta w rurach centralnego ogrzewania rozsadziła je, a naprawa instalacji przerastała nasze finansowe możliwości. W takim stanie rzeczy okupanci sami zajęli gmach, wyreperowali rury i kotły i w gmachu Zachęty — pomalowanym ochronnie „na łaciatą krowę"— założyli „Haus der deutschen Kultur", którą to kulturę Nemezis dziejowa wyewakuowała tam, skąd przyszła.

Straciwszy możliwość zarobkowania jako administrator „Bazaru" i aranżer jego programów muzyczno-wokalnych utrzymywałem się z początku ze sprzedaży własnej garderoby, a potem biblioteki, resztki której pochłonął popowstaniowy częściowy pożar kamienicy. Spłonęły w nim ukryte w piwnicy rękopisy wielu przekładów sztuk, wierszy i własnego mego literackiego dorobku, między innymi: komedia satyryczna na tle czasów okupacyjnych pt. *Serce a kieszeń.*

Gdy po okrutnych latach okupacji wybuchło w początkach września 1944 r. powstanie i gdy w jego pierwszych dniach ujrzeliśmy na rogach ulic kombinezony naszych uzbrojonych patroli, atmosfera zrazu miała w sobie coś z uroczystego święta. Jednak już po paru dniach zaczęły z różnych stron miasta

dochodzić hiobowe wieści o bestialstwach, jakich dopuszczają się Niemcy — pierwotny nastrój sposępniał. W naszym domu pierwsze bezpośrednie zetknięcie się z wrogiem było w swej zgrozie aż karykaturalne. Siedzieliśmy w grupie kilkunastu osób w mieszkaniu znajdującym się na tzw. wysokim parterze od frontu, oczekując na jakiś posiłek (zapasy były wspólne). Po ulicy tłukły się tankietki strzelające do ciekawych, wychylonych z okien różnych pięter. Nagle domem wstrząsnął huk przejeżdżającego czołgu, który po chwili zaczął nieludzko hałasować tuż przed naszym domem. Wtem rozległ się trzask pękającej ramy okiennej i z gradem gruzu nad naszymi głowami wyłoniła się pod sufitem — lufa armatnia. Nie wyobrażam sobie, co by się stało z mieszkaniem i zebranymi w nim ludźmi, gdyby armata — dla zaznaczenia swej przygodnej wizyty — wystrzeliła w pokoju chociaż raz. Jednak uświadomiwszy sobie widać, że tą drogą daleko nie zajedzie, czołg z cholernym trzaskiem wycofał swą lufę z okna i udał się jezdnią w stronę Politechniki, którą zajmowali Niemcy. Okno zabiliśmy deskami, a nazajutrz cała ulica Śniadeckich — od Marszałkowskiej do Noakowskiego — najeżyła się sześcioma barykadami, i to w przeciągu kilku godzin. Pod wrażeniem tego zbiorowego zrywu, wyszarpującego palcami kamienie z jezdni i piętrzącego ciężarówki ze słupami tramwajowymi, napisał mi się jeszcze tego wieczoru wiersz pt.: *Barykada.*

Jak z krateru wulkanu, tak z furii narodu
Na wroga tamą wspięła się ta rafa wściekła,
Zjeżona szczecią belek, szyn, słupów — i kłodą
Legła w poprzek ulicy, jak Cerber przed piekłem.

Oto próg, o który się muszą potknąć kaci,
Bo przekroczyć go mogą ze śmiercią dopiero.
Oto lada, na której za wolność się płaci
Nie czekiem dyplomacji, lecz krwią bohaterów.

Na ten stos bunkry domów wywlokły z swych trzewi
Fortepiany, sedesy, trumny i kołyski,
Na ten stos napiętrzono absolutnie wszystkie
Rozpacze, ideały, bunty i zarzewia.

Aż powstała trybuna narodowa, z której
Stentorem erkaemów bez przemów się gada,
Argumentem miażdżącym wszelkie koniunktury —
Pryskiem kul w pysk wrogowi pluje barykada!

Wiersz dałem do jednego z ulotnych czasopism, jakie powstawały omal z każdym dniem a pocztą harcerską rozchodziły się po całej Warszawie. Bodajże i tytuł ulotnego pisma był: „*Barykada*".

W miarę zaogniania się sytuacji, gdy padały w gruzy całe dzielnice od latających min, przezwanych „ryczącymi krowami" z powodu dźwięków, jakie wydawały w chwili wystrzału, od gradu bomb i samozapalających się płytek rozrzucanych z aeroplanów, od potwornych pocisków najcięższego w Europie działa, tzw. „kolejowego", strzelającego ze specjalnie skonstruowanych lor

a krającego sześciopiętrowe gmachy jak tort; w miarę jak londyńskie radio dla pokrzepienia naszych serc mówiąc o niemożliwości pomocy grało nam *Z dymem pożarów*, snadź jako ilustrację muzyczną do ogni trawiących całe połacie — nasza pięciopiętrowa kamienica zaciżbiała się uciekinierami z sąsiednich, już zrujnowanych ulic. Pierwotna liczba 70 lokatorów urosła do kilkuset, z których nikt nie chciał — za Boga! — ugęścić się wyżej pierwszego piętra, a każdy parł do tego, by się „zabezpieczyć" w piwnicy, skąd większość nie wychodziła tygodniami, doprowadzając atmosferę do stanu omal że zawiesistego a napięcie nerwowe upodobniając do przedburzowego pola elektrycznego. Główny powód gęstości zaludnienia tkwił w tym, że dom nasz posiadł renomę „inkluza", zwłaszcza od pewnego wypadku, gdy — chybiwszy do spuszczanego przez radziecką awiację „żyrandola" — pęk granatów niemieckich wylądował na naszym podwórzu, obsiekawszy po drodze mury i okna kamienicy tak, że wyglądały później jak po ospie — a nie zrobił przy tym najmniejszej krzywdy żadnemu z kilkusetnej rzeszy sublokatorów.

W drugim miesiącu powstania sytuacja stawała się z dniem każdym krytyczniejsza, a w ostatnich tygodniach nękał nas — poza nalotami — dziki głód. Trzeba było ze składów zbożowych, z ulicy Twardej, piwnicami przynosić w workach ziarno, mleć na młynkach do kawy lub tłuc w moździerzu i piec z tego na blasze przaśne placki. Tak trwało do kapitulacji. Z całej ulicy ocalało parę domów. Dnia 6 października nastąpiło wyjście z Warszawy na Dworzec Zachodni, skąd przewieziono nas z początku do Pruszkowa, potem pod Częstochowę — z nakazem rozejścia się po okolicznych wsiach. Była to najsroższa zima mego życia. W Śliwakowie, wsi nad Wartą, w izbie-letniaku, przy temperaturze niżej zera wegetowałem z grupą ludzi, których powstanie zastało u mnie — z wdową po rozstrzelanym red. Waroczewskim, z redaktorem Tadeuszem Garzteckim i publicystą Jerzym Gembickim oraz ich żonami. Panie zajmowały się gospodarstwem, a my — zwózką drzewa, rąbaniem go i wypadami do Częstochowy po prowizję. Zresztą nawiedzali nas „chłopcy z lasu", kontrolując, czy się nam nie dzieje krzywda. Aż pewnego mroźnego poranku, w połowie stycznia, pod oknem izby zatętniły kroki radzieckich żołnierzy, zadudniły ciężarówki i armaty przeciwlotnicze.

Ze Śliwakowa *via* Częstochowa — gdzie krzątałem się przez parę tygodni przy montowaniu składanek repertuarowych dla przedwojennego i obecnego dyrektora Teatru Miejskiego, Tadeusza Krotkego, i tworzącego się zespołu — w pierwszych dniach lutego wróciłem do Warszawy. Dom na Śniadeckich zastałem częściowo wypalony. Udałem się na Pragę, gdzie mieszkała moja najbliższa rodzina. Łzy zasłaniały mi zwaliska ulic, przez które należało się przedzierać, toteż spadałem w wykroty, tłukąc kolana i krwawiąc ręce. Cały dobytek mój stanowiły neseser i teka — przewieszone jak sakwy.

Wincenty Rzymowski, który już urzędował na Pradze jako minister kultury i sztuki, przyjrzawszy mi się powiedział:

— Jedź do Ciechanek, odpocznij i napisz tam sztukę.

Pojechałem. Do Lublina dobiłem stojąc jak jog na jednej nodze nie w ciasnocie, ale w straszliwym tłoku. Dziś po prostu wierzyć się nie chce samemu sobie, że wszystko to człowiek był w stanie przetrzymać.

Ciechanki, pierwszy dom dla literatów, znajdowały się o 30 kilometrów od Lublina, w pobliżu Bugu. Zastałem tam Jana Parandowskiego z rodziną, uczo-

nego i podróżnika-antarktyka Dobrowolskiego, profesora-humanistę S. Kowalskiego, M. Szpyrkównę, Bieńkowskiego i paru literatów młodszego pokolenia. Zarządzała domem ob. Przybosiowa, żona poety.

Podczas trzymiesięcznego pobytu w Ciechankach napisałem sztukę pt. *Nie zginęła*. Był to właściwie aktualny reportaż w trzech aktach.

Gdy na początku lata wracałem z Ciechanek, po drodze do Lublina zgubiłem na szosie — podczas nieprawdopodobnej ulewy — walizeczkę z bielizną i egzemplarzem sztuki. Po prostu wysunęła się z drabiniastego wozu, którym wracaliśmy. Wszelkie poszukiwania nie dały żadnego wyniku, trzeba było wszystko pisać na nowo.

Sztukę tę dałem do grania teatrowi częstochowskiemu. Następnie grały ją Toruń i Bydgoszcz. Nie dało się jej umieścić w Warszawie ze względu na swoiste warunki, w jakich poczynała się regeneracja życia teatralnego zniszczonej stolicy, zaś po paru latach, gdy warunki nieco się unormowały, reportaż o wartkim przebiegu wypadków utracił całą swą aktualność.

Wróciłem do ocalonego, choć gruntownie wyszabrowanego, mieszkania na Śniadeckich. Cały rękopiśmienny dorobek literacki diabli wzięli, bo spaliło się to w piwnicy. Gdyby ocadały mi chociaż notatki archiwalne, tok niniejszych wspomnień zyskałby na rozpiętości i dokładności. Niestety w pokoju na półkach zastałem jedynie biblioteczne resztki różnych dokumentów i wycinków, a z książek tylko nieoprawne. W ten sposób pozostało nieco wartościowych egzemplarzy zbroszurowanych, bo rodakowi-szabrownikowi łatwiej było „opylić“ oprawne tomy. Z tuzina sztuk będących w maszynopisach po teatrach i z dwóch tuzinów utworów scenicznych tłumaczonych różnymi czasy — udało mi się po paru latach zebrać kilka. I stało się tak, jakbym zaczynał prawie na nowo, niczym ów student „igrca-sowizdrzał“ sprzed półwiecza. Więc — zacząłem.

A teraz oto dziwna rzecz: gdy spojrzę wstecz na minionych już siedem lat powojennych i przeliczę nowe pozycje dorobku tych lat, mogę stwierdzić (z uśmiechem pod wąsem), że po wojnie w stosunku do poprzednich okresów pracowałem stale ponad normę.

Więc — wieloletni przyjaciel mój, znakomity publicysta Józef Wasowski, dał mi możność pracy w redagowanym przez siebie *„Kurierze Codziennym”* w charakterze kierownika działu literackiego i teatralnego. Pracowałem tam około dwóch lat (1946–47) pisząc poza recenzjami teatralnymi i sprawozdaniami z książek — artykuły z zakresu historii sceny polskiej oraz teoretycznych roztrząsań problemu teatru jako ogniska zbiorowości. Poza tym — jako przewodniczący klubu recenzentów teatralnych — pracowałem wraz z zarządem klubu nad organizowaniem szeregu zebrań dyskusyjnych o sprawach teatru, co obecnie stale prowadzi Sekcja Dramatu Związku Literatów Polskich.

Gdy choroba zmusiła Józefa Wasowskiego do ustąpienia z placówki, wyszedłem wkrótce i ja z *„Kuriera”*, by zająć się wyłącznie pracą literacką. Oto rezultaty tej pracy:

1) Napisałem pierwszą w mym życiu powieść pt. *Baczność! A. R. 7* — powieść o atomie (nakład „Wiedzy”).

2) Na zamówienie „Opery Warszawskiej“ przetłumaczyłem na nowo libretto do opery P. Czajkowskiego *Dama Pikowa*.

3) Na zamówienie tejże opery przetłumaczyłem na nowo libretto do opery P. Czajkowskiego *Eugeniusz Oniegin.*
4) Napisałem książkę-studium pt. *Wspomnienia o Stefanie Jaraczu* (nakład „Czytelnika").
5) Napisałem jeszcze w Ciechankach sztukę-reportaż pt. *Nie zginęła.*
6) i 7) Przetłumaczyłem dwie klasyczne powieści D. N. Mamina-Sibiriaka: *Złoto* oraz *Górskie gniazdo* (nakład „Książka i Wiedza").
8) Przetłumaczyłem tom nowel Gleba Uspieńskiego pt. *Opowiadania.*
9) Napisałem niniejszy tom pt. *Pół wieku wspomnień teatralnych i literackich.*

Jeżeli do tego doliczyć tomik wierszy (w rękopisie), tomik artykułów (drukowanych po czasopismach) i trzy tomiki przekładów (m.in. *W partyzantce krymskiej* Kozłowa — nakład „Prasy Wojskowej"), wreszcie niedokończone *Wspomnienia z rewolucji 1905 roku* — dwugłos mój i Tadeusza Radwańskiego — to całość robót daje czternaście pozycji literackich, w tym większa część oryginalnych. Czyli: co rok jedna pozycja oryginalna i jedna tłumaczona.

A skoro już wpadłem w takie tempo, mam nadzieję, że — w miarę rozrostu i wzmacniania się mojej starości — zdążę jeszcze zrealizować własny plan literacki i na najbliższą parolatkę.

Ostatnie trzy lata do powyżej wymienionych prac dodały:

Przeróbkę noweli Aleksieja Tołstoja *(Czeriezwyczajnyje prikluczienija na wołżskom parochodie)* na sztukę pt. *Awantura na Wołdze.*

Przeróbkę na sztukę noweli Bolesława Prusa pt. *Powracająca fala.*

II-gi tom wspomnień, nad którym jeszcze pracuję, pt. *Warszawa z czasów mojej młodości.*

Album starowarszawskie — zbiór anegdot, piosenek, wierszy i aforyzmów, który również jest jeszcze na warsztacie.

Kazimierz Wroczyński

Andrzej Kuśniewicz

PRESENCE FRANÇAISE

1

Milczące jest niebo nad Meknes
matowe okno w suficie.
Żaden podmuch nie porusza trójkolorową flagą.

Grzebie kopytem zakurzoną szczecinę trawy
kary koń marszałka Lyautey,
parska gniewnie w gryzący kurz.

Marszałek ma siwiejące wąsy i wąską ogorzałą twarz.
— Ojciec nasz — jak jest z nami to i zaraz lżej —
salutują oficerowie nieruchomy sztandar.
— Widzisz go — takiego syna — żołnierze trącają się łokciami
aż szczękają zamki karabinów.

2

— Wydepczemy ścieżki do waszych źródeł,
wieziemy wozy na wasze owoce i ziarno.
— Niesiemy lusterka dla waszych kobiet
i nożyce dla waszych owiec.
— Ujarzmimy wasze stada —
Stworzymy z waszych jałowych gór
z waszych kalekich legowisk
złotodajne wąwozy Colorada.

— Szczodra wasza ziemia, hojna,
do syta nakarmi i napoi,
będzie rodzić
jak samica o płodnych biodrach.

3

Czarna małpa — szkielet z czekolady
podzwania miseczką żebraczą
— śpiewający nomad.

Nie wszystkim starczy.

Francja
też musi żreć
jak owad.

4

Na grzbietach mułów
ze skalistych wąwozów Tefilalet
w klatkach i w pętach.

Mamy dla pustynnych jastrzębi
tylko druciany kojec,
zapamiętaj.

Kapral zeskoczył z siodła, salutuje:
— Pojmani w boju —
Odczytano przed frontem kompanii:
— Za zdradę francuskiej ojczyzny
Mohammed ben Azis —
(lista osiemdziesięciu nazwisk).

5

Za batalionami w marszu
gęsiego
po rozpalonym piasku,
co żywym ogniem podeszwy kąsa,
berberyjskie dziewczyny nago
jak z brązu.
Na głowach skrzynki z amunicją
i prowiant.

Jeden muł więcej jest wart
niż pięćdziesiąt kolorowych kobiet.

6

Mruży oczy marszałek Lyautey,
wiatr idący od śniegów Atlasu
chłodzi ogorzałą twarz.

— Piękne są ciemnoszmaragdowe murawy,
gdy na stokach przegina je wiatr
a biblijne stada pasą się pod samotnym obłokiem.
— Żyzne są zielone doliny Maroka
pod cieniem dawidowych cedrów.
— Piękne są dziewczyny o spiczastych piersiach
i przerażonych oczach —

Łopocze wysoko zwycięska, trójkolorowa flaga
ponad głów pochylonych zagon.
— Ileż do nóg Francji już padło
pustynnych, ujarzmionych plemion!

Uśmiecha się marszałek Lyautey:
— Piękna jesteś marokańska ziemio!

Andrzej Kuśniewicz

Andrzej Stawar

KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI
POCZĄTKI TWÓRCZOŚCI

I

Praca niniejsza nie ma zamierzeń biograficznych, fakty z życiorysu poety wspominam, o ile służą dla scharakteryzowania jego twórczości.

Urodził się 23 stycznia 1905 roku w Warszawie. Rzecz dosyć charakterystyczna: aluzje do wspomnień dzieciństwa, które spotyka się w wierszach Gałczyńskiego, mają charakter raczej posępny, przykry, z wyjątkiem może paru miejsc jaśniejszych. Pożycie rodziców było ciężkie. Ojciec (również Konstanty), z zawodu technik kolejowy, człowiek o ciężkim charakterze, miał zresztą amatorskie zainteresowania sztuką — grywał na skrzypcach, pisywał wiersze. Ożenił się z córką zbankrutowanego restauratora, która cierpiała na epilepsję z urojeniami. Młodszy brat, Mieczysław, kochany bardzo przez Konstantego, umarł w wieku lat 14.

Początkowo Konstanty uczył się w rosyjskiej szkole kolejowej. Po wybuchu wojny w 1914 roku rodzina została ewakuowana wraz z innymi pracownikami kolejowymi do Rosji — Gałczyńscy zamieszkali w Moskwie w dzielnicy Zamoskworieczje. Konstanty m. in. grywał w polskim teatrze amatorskim. W roku 1919 rodzina wróciła do Warszawy. Szkołę średnią (gimnazjum Giżyckiego na Wierzbnie) ukończył w roku 1923 już po śmierci brata. Po otrzymaniu matury Gałczyński wstąpił na Uniwersytet Warszawski — studiował filologię klasyczną oraz anglistykę. Uniwersytetu nie skończył, wciągnięty w życie cyganerii artystycznej.

W teorii literatury od stuleci mieliśmy nadużycia materiału biograficznego dla wyjaśnienia twórczości pisarza, kosztem negliżowania spraw społecznych. Dziś przerzucono się raczej w inną ostateczność — poeta, pisarz stał się jakimś wyznacznikiem sił społecznych — osobowość jego sprowadzona została niemal do abstrakcji. Ale nawet ściśle prywatne okoliczności życia pisarzy w znacznej mierze mają sens społeczny — twórczość artystyczna, poetycka to proces, związany ściśle z przebiegiem życia twórcy — nie można więc negować roli, jaką odgrywają nawet intymne sprawy życia pisarskiego.

Ma to znaczenie, zwłaszcza gdy chodzi o liryków. Używa się dziś powszechnie pojęcia bohatera lirycznego, co wprowadza pewien stopień obiektywizacji w treści liryczne, z natury rzeczy zabarwione subiektywnie.

Zresztą nawet tam, gdzie mamy do czynienia z ujęciami formalnie zobiektywizowanymi, jak w dramacie, powieści — z bohaterami oddzielonymi od osoby autora, nieraz mamy podstawę przypuszczać, iż bohater jest szczególnie bliski autorowi (np. Hamlet Szekspira albo Wokulski Prusa). Z drugiej strony wypowiedź bohatera lirycznego niekoniecznie musi ograniczać się do wyrażania autora — korzysta on podobnie jak epik czy dramaturg z obserwacji przeżyć innych ludzi. Ponieważ zakres tych przeżyć, biorąc najogólniej, zawiera się w pewnym środowisku, „bohater liryczny" najczęściej bywa bohaterem środowiskowym i jako taki może być ujmowany przez historię piśmiennictwa. Fakty, przeżycia podane przez liryka w jego wierszach bywają przecie poddane określonej selekcji — dokonywa się ona w sposób społecznie uwarunkowany.

W szkicu poetyckim *Bal u Salomona* znajdziemy wstawkę z kilkunastu czterowierszy — jeśli nie o charakterze autobiograficznym w ścisłym znaczeniu, to w każdym razie oddających coś niecoś z atmosfery dzieciństwa i wczesnej młodości poety. *Bal u Salomona* został napisany w roku 1933 — należałoby więc w tym nawrocie do przeszłości uwzględnić zabarwienie późniejsze. Bywa, iż po przekroczeniu pewnej daty, którą się uważa za ważną, powstaje potrzeba sformułowania rzeczy i zjawisk z przeszłości. Ogólny ton zgadza się tu zresztą z ustępami o podobnym charakterze, rozproszonymi w innych utworach.

Najpierw był ojciec. Każdy ojciec jest zły.

Temat ojca zjawia się w niejednym wierszu Gałczyńskiego — z reguły niemal w naświetleniu odpychającym, dziwacznym, często cynicznym — z dzikim sarkazmem (*Portret ojca artysty, Tatuś*). W wypadkach nienawiści rodzinnych dzieci rzadko są stroną, która zaczyna. Tutaj tło wydaje się jasne. Gdy ojciec żenił się z córką zamożnego, jak mu się zdawało, restauratora, obok „serca" grała rolę rachuba. Lecz teść okazał się bankrutem, posagu nie wypłacił — oznaczało to dla zięcia krach widoków życiowych — wyjście poza sferę średnio zarabiającej urzędnikierii. W naszych czasach takie niedobrane czy zawiedzione małżeństwa przeważnie się rozchodzą — w tej epoce nacisk obyczaju, przepisów prawnych na to nie pozwalał. Powstawało z tego piekiełko rodzinne, nieraz w literaturze opisywane. Rzecz w takich wypadkach arcyczęsta, ojciec darzył od początku niechęcią potomstwo — zwłaszcza pierworodnego syna — bo to znaczyło utwierdzenie znienawidzonego związku. Matka, niezbyt zrównoważona nerwowo, bez autorytetu w domu, nie potrafiła przeciwdziałać. W tych warunkach między ojcem a synem zrodziła się niechęć, zapiekająca się w codziennym obcowaniu w jedną z tych rodzinnych nienawiści, które trwają poza grób.

Różni bywają ojcowie: trudno by udowodnić twierdzenie, że każdy ojciec jest zły, podobnie jak dowieść, że każdy ojciec jest dobry. W tym wypadku mamy pewną egzagerację w odrzuceniu zasad dawnej moralności z czasu absolutnej patriarchalnej władzy ojca w rodzinie*. Władza ta z reguły niemal przekraczała granicę tyranii.

Boy Żeleński ojca swego, znakomitego muzyka, wspominał jako człowieka bardzo dobrego — jak niegdyś pisał nawet — człowieka dobroci anielskiej.

* J. Krzywicka. *Wspominki o Boyu. „Nowa Kultura"*. Nr 51/52.1954 r.

A jednak w wieku już podeszłym dzieciństwo własne wspominał ze zgrozą, jak i to, że dzieci bały się ojca panicznie. Bo nawet człowiek dobry i łagodny miał sobie za obowiązek być ojcem srogim.

W literaturze istnieje obszerna galeria ojców tyranizujących rodzinę, zatruwających życie dzieciom. Egzageracja autora *Balu u Salomona* przekracza zresztą miarę brutalności (dość przy tym sztubackiej w wyrazie):

A gdy ojciec umrze, to jest naprawdę sympathique
stary cylinder w odwiecznym futerale...
krucyfiks wpadł do wanny. Matka w krzyk,
a ja nie płakałem wcale.

W nieco cieplejszych barwach utrzymany *Portret ojca artysty* też zawiera rysy odstręczające:

To zagwiżdże, to muchę zdusi pod Obrazem
i marsz w gąszcz pod oknami dla czytania gazet.
Najwięcej lubił czytać o mordach. Im więcej
przelał jaki wisielec rzewnej krwi dziewczęcej,
im zabawniej nakrajał do walizki głowę,
tym piękniej się paliły oczy szmaragdowe...

Porachunki ojcowskie stanowią kompleks dość charakterystyczny dla ówczesnej literatury mieszczańskiej, przy podobnie brutalnej formie wypowiedzi.

Obok kryzysu wychowania patriarchalnego — przyjemności naurągania czwartemu przykazaniu — wchodzą tu w grę sprawy inne. W wydanej niedawno książce Zygmunta Kałużyńskiego *Podróż na Zachód* znajduje się rozdział poświęcony „ojcom" w literaturach zachodnio-europejskich ostatnich dziesiątków lat. Momenty obyczajowe splatają się tu z politycznymi.

Na tle rozczarowań związanych z pierwszą wojną światową powstał w Europie mit „oszukanej młodzieży" — młodzieży oszukanej i zawiedzionej przez starsze pokolenie — a więc przez ojców*. Był to swoisty kamuflaż polityczno-społeczny. Wydzielanie młodzieży jako takiej z pominięciem różnic klasowych kierowało niezadowolenie i fermenty społeczne na tory rzekomej walki pokoleń.

---

* Wybuchowi wojny 1914 r. towarzyszyły w tych kołach osobliwsze, niezrozumiałe dziś, nastroje uniesień i oczekiwań najróżniejszego rodzaju, wyładowanie najsprzeczniejszych emocyj. Długotrwała rzeź wojenna rozproszyła te nastroje, wojna zakończyła się rozczarowaniami społecznymi. Środowiska niezdolne do zrozumienia mechanizmu wydarzeń, ich istotnego sensu, widząc pogrążanie się w chaosie społeczeństwa burżuazyjnego a nie umiejąc zdać sobie sprawy z jego przyczyn i charakteru, szukały winy w czynnikach drugorzędnych, oskarżając ludzi i okoliczności — byle ominąć zasadnicze sprawy kryzysu ustrojowego. Premier Wielkiej Brytanii w czasach pierwszej wojny światowej, Lloyd George, w swych pamiętnikach gorzko uskarżał się na te fałszywe pretensje — szowinistyczny czad imperializmu w początkach pierwszej wojny światowej ogarnął, jego zdaniem, młodszą generację w stopniu silniejszym niż ich ojców. Ale rozczarowanie było tym większe. Młodsza generacja została przetrzebiona na frontach. Ci, którzy ocaleli, wracali często ze zmniejszoną zdolnością wejścia w życie cywilne podczas kryzysu gospodarczego, zastając stanowiska zajęte przez „tyłowców". To były realne podstawy owego kamuflażu wygranego politycznie przez faszyzm we Włoszech, później w Niemczech.

Antyojcowskie nastawienie ma i u Gałczyńskiego również aspekt nie tylko obyczajowy. Rzecz jasna, iż człowiek, który np. potrafił latami całymi zatruwać życie rodziny z powodu niewypłaconego kiedyś posagu, nie mógł chyba budzić wielkiego szacunku u dzieci.

Kompleks ojcowski wraca później u Gałczyńskiego w innym utworze o charakterze satyrycznym:

Kiedyś lubił rydzyki w occie
i rewolucją straszył,
dzisiaj pracuje na poczcie
skubnięty ptaszek...
...Już dziś inteligenckie kiszeczki rydzyków strawić nie mogą,
a rewolucja podchodzi — jak księżyc pod płot
— ale zupełnie inną drogą...

(Tatuś)

Bohaterem tego wiersza jest mały człowieczek plączący się wśród ważnych problemów czasu, z głową skotłowaną przez gazety, uwikłany w sprzecznościach.

Porewolucyjna czkawka *Tatusia* datuje się z 1905—7 roku. Ma ona też niedwuznaczny komentarz aktualny. „Pod fotografią Sławka pije Tatuś mdły wrzątek" — co wskazuje na wertepy ideowe, w których utknął „Tatuś". Mamy tu urazę do ojców, że pewnych spraw zasadniczych nie umieli załatwić — charakterystyczne m. in. dla pewnego odłamu inteligenckiej młodzieży ówczesnej, obciążonej i obezwładnionej różnymi kompleksami, które miały ją oddać pod wpływy faszyzmu.

Zarówno *Bal u Salomona* jak inne utwory poety zawierające materiał obyczajowy rysują obraz środowiska o daleko posuniętym rozkładzie, w stylu ówczesnej beletrystyki naturalistycznej. Upadek starych wierzeń, starej etyki powoduje przy braku nowych założeń ideowych czy moralnych, którymi by mogła się powodować jednostka, ogólne zachwianie poglądu na świat. Towarzyszy temu ekshibicjonizm, zabarwiony jakimś estetyzmem.

I powoli wchodzi w głowę świata klin.
Człowiek ma ławkę w parku, stary smyczek,
zna już słowo „bordel", sens pożyczek
i najświętsze zdanie „c'est la lune".

W tych przypomnieniach młodości nie brak nuty rozczarowania stosunkami w kraju, podanej w sosie studenckiego kosmopolityzmu („»Bordel« myślał mówiąc o ojczyźnie"), z dalszym komentarzem w tym samym duchu.

Rozproszone w różnych utworach poety autobiograficzne rysy czy aluzje odnoszące się do okresu wczesnej młodości ukazują niewiele momentów pogodnych — znajdziemy je w późniejszych utworach, związanych raczej z osobą matki (jak *Spotkanie z matką*). Mało też pozytywnych wychowawczo momentów — szkołę życiową uzupełniają ujemne wpływy wielkiego miasta. Prasa brukowa z nieodzownymi opisami mordów i wielkimi procesami na tle kryminalnym stanowiły jeden z podstawowych elementów wychowania szerokich kół w kapitalizmie.

Po niewesołym dzieciństwie następuje młodość rozproszona, pozbawiona idei wiążących w jedną całość zjawiska życia, z przedwczesnym zblazowaniem — raczej pozą na zblazowanie. Do tych dość nieszczególnych wpływów wychowawczych przyplątał się, raczej rzadki w tym środowisku, estetyzm (może nie bez wpływów wierszopisarskich i muzycznych zamiłowań ojca). Zresztą nawet jeśli (w myśl wyłuszczonych tutaj zastrzeżeń) te rozproszone szczegóły i fakty nie zawsze można uważać za materiał do biografii poety, to w każdym razie mamy w nich charakterystykę środowiska.

Środowisko to mimo cały prymitywizm ideowy nie było wcale jakąś niezapisaną kartą. Pozostały w nim ślady ruchów polityczno-społecznych przeszłości, ślady ideologii rewolucyjno-powstańczej XIX wieku, później przetarł je pozytywizm, w stopniu dość silnym wstrząsnęła bliska rewolucja lat 1905—7. Dzieciństwo tej generacji przypadło na wstrząs Rewolucji Październikowej i jej dalszych oddziaływań. We wczesnych wierszach Gałczyńskiego ma to echa bardzo pośrednie, ale brak sformułowania nie świadczy bynajmniej, iż nie odgrywały one roli. W każdym razie charakterystyczne dla Gałczyńskiego jest wejście w życie pod znakiem rozczarowania o dwuznacznym charakterze, zawodu po sprawach i dokonaniach ocenianych ujemnie, lecz ze znaczną dozą bezradności.

Rozczarowanie towarzyszące generacji mieszczańskiej, która wstąpiła w życie w pierwszych latach dwudziestolecia, ma cechy ogólnoeuropejskie — wiąże się z kryzysem ustroju kapitalistycznego i związanym z tym upadkiem możliwości życiowych. Nasza propaganda demokratyczno-niepodległościowa XIX i początków XX wieku wyidealizowała obraz przyszłego państwa polskiego. Miało ono być wolne od grzechów współczesnych państw burżuazyjnych — od zbrodni wyzysku i ciemiężenia. Niepodległość oznaczać miała wyzwolenie ludu pracującego miast i wsi — reformę rolną, ustanowienie sprawiedliwego ustroju społecznego bez niczyjej krzywdy. Taką utopię państwową dawały jeszcze broszury Żeromskiego, najwybitniejszego przedstawiciela tego radykalizmu, wydane w pierwszym okresie niepodległości — *Początek świata pracy* i *Organizacja inteligencji zawodowej*. Rzeczywistość rozwiała marzenia, po których pozostało sporo ładnie napisanych prac. Nowe państwo nie okazało się domeną społecznego postępu i wszechstronnego rozwoju. Steru władzy nie objęli mądrzy reformatorzy, uzgadniający, harmonizujący interesy społeczne, jak marzył Żeromski, ale politycy reprezentujący interesy zachłannej burżuazji, obszarnictwa, myślący kategoriami najbardziej wstecznymi. W porównaniu ze stanem rzeczy przed rokiem 1914 pod niejednym względem nastąpiło uwstecznienie na tle zastoju gospodarczego. Traktując państwo polskie jako przedpole kapitalizmu europejskiego w walce z rewolucyjnym Wschodem, burżuazyjni przywódcy ograniczali, niweczyli zdobycze, które stanowiły dorobek rewolucji mieszczańskiej — pozostała z nich jeno demokratyczna frazeologia, którą posługiwano się do czasu. Z tym wiązało się owo poczucie oszukania i zawodu, które wyraziło się w młodszym pokoleniu mieszczaństwa i w jego pretensjach do ojców. Traktowanie frazeologii pseudopatriotycznej, którą chętnie szafowali działacze i propagandyści burżuazyjni, jako „draństwa“ — nie stanowi również osobliwości myślenia młodego Gałczyńskiego, jest raczej przejawem nastrojów ogólniejszych.

II

Młodość tego pokolenia płynęła w dwóch niejako klimatach gospodarczych. Pierwszy okres szedł pod znakiem inflacji — był to czas pewnego ożywienia o charakterze nader chwiejnym, rozrostu spekulacji i awanturnictwa gospodarczego. Inflacja przechodząca w latach 1922—3 w hiperinflację, zmniejszając gwałtownie zarobki pracowników najemnych, wytwarzała pozory przynajmniej dobrej koniunktury dla przemysłowców — przy zasadniczym zachwianiu podstaw życia gospodarczego. Na tym tle powstawała owa specyficzna psychologia społeczna okresu inflacji, którą się dużo zajmowała ówczesna publicystyka.

Aleksander Wat we *Wspomnieniach o futuryzmie pisał:* „Dla warstwy społecznej, z której futuryści się wywodzili, był to czas paniki i strachu przed rewolucją, a zarazem hedonizmu, wyuzdania, spekulacji, bogacenia się nie na gruncie produkcji, lecz wyzysku inflacyjnego." *(Wspomnienia o futuryzmie — „Miesięcznik Literacki"*, Nr 2, 1930 r.)

To da się zresztą odnieść w znacznej mierze do innych kierunków ówczesnej literatury mieszczańskiej. Charakterystyka tych nastrojów zabrałaby zbyt wiele miejsca — znalazło to zresztą niejakie odbicie w piśmiennictwie. Poczucie zachwiania podstaw, rzecz jasna, miało swoiste refleksy w dziedzinie ideologii — dawało karm dla nastrojów katastroficznych. Charakterystyczny jest motyw strachu w niektórych utworach młodego poety:

Gdy strach pospołu z psalmistą tak spijam jak ciemne wino...

Związek zachwiania podstaw gospodarczych i społecznych z inflacją mamy u starszej generacji pisarzy realistycznych. Nie jest wcale przypadkiem, iż Gajowiec w *Przedwiośniu* Żeromskiego, mający reprezentować pozytywny czynnik państwowo-twórczy, pracuje nad reformą walutową, która w jego pojęciu stanowi panaceum uzdrowienia stosunków.

Wbrew tym oczekiwaniom skutki reformy walutowej r. 1924 i stabilizacji pieniądza wywołały rozczarowanie bodaj dotkliwsze — wykazały one, że kryzys gospodarki kapitalistycznej ma charakter podstawowy, a nie związany z tą czy inną polityką finansową rządów kapitalistycznych.

Rok 1924 był zakończeniem okresu płynności w bytowaniu nowego państwa, czego znak stanowiło wprowadzenie nowej waluty. Nowa stabilizacja natychmiast ujawniła swój złowrogi charakter — oznaczała ona stabilizację kryzysu. Uzdrowienie finansów państwowych odsłoniło tylko słabe strony ustroju. Rozpoczyna się okres zastoju gospodarczego, bezrobocia, które ogarnęło nie tylko proletariat, ale również inteligencję zawodową. Jeśli końcowy okres inflacji nacechowany był ostrymi wystąpieniami proletariatu (strajk powszechny i powstanie krakowskie w listopadzie 1923 r.), to w roku 1924 powstaje też w całej rozciągłości zagadnienie kryzysu nastrojów wśród inteligencji. Naczelny problem *Przedwiośnia* (powieść ukazała się na jesieni r. 1924) stanowi sprawa najmłodszej generacji inteligenckiej, jej rozczarowania do nowego państwa, do ustroju panującego, co odczuwały zwłaszcza nowe roczniki, wstępujące w życie.

Nie należy sprawy upraszczać: rozczarowanie, zachwianie wiary w trwałość

ustroju ujawniało się w tych kołach w poprzednim okresie. Ale wówczas te nastroje miały mimo wszystko charakter odmienny. Działała tu jeszcze wiara w demokrację, pokojowy rozwój społeczeństwa w ramach demokracji parlamentarnej. Wiarę tę zniszczyły pierwsze lata rozwoju nowego państwa. Dość wstrzemięźliwą, ale mimo to unicestwiającą krytykę tych złudzeń dał Żeromski w postaci Gajowca. Umiarkowany postępowiec i liberał znajduje się właściwie poza życiem z jego gwałtownie napierającymi potrzebami, nie umie mimo wysiłków przeciwdziałać radykalizacji młodego Baryki.

W tej atmosferze nowego kryzysu przyszedł przewrót majowy 1926 r. Hasła quasi-demokratyczne początkowo wielu wprowadziły w błąd, ale złudzenia radykalizmu mieszczańskiego rozwiały się dość szybko. Rządy wojskowe szybko przechodziły w reżim faszystowski, oznaczający otwartą dyktaturę klas posiadających. Widoki na pokojowy rozwój, pokojowe reformy rozwiały się. Po stabilizacji waluty, która utrwaliła właściwie stan kryzysu gospodarczego, nastąpiła polityczna „stabilizacja" stosunków, zaprowadzona siłą zbrojną przy niskim poziomie gospodarczym. Nie dochodził on na ogół roku 1913 (ostatni rok pokoju przed pierwszą wojną światową), co w warunkach zmienionych przy rosnącej ludności oznaczało pauperyzację nie tylko mas robotniczych i chłopskich, ale i znacznej części drobnomieszczaństwa nieposiadającego oraz inteligencji zawodowej.

Nie ukrywali tego ekonomiści urzędowi. W roku 1928, a więc jeszcze przed wielkim kryzysem, ukazała się pod auspicjami władz ówczesnego Banku Polskiego książka pod tytułem: *Polska na tle gospodarki światowej.* Autor tak m. in. oświetla sytuację klasy robotniczej: „Współczesna robotnicza armia rezerwowa, która przed wojną (1914 r. — przyp. aut.) stanowiła niezbędny zapas dla zadośćuczynienia wzmożonym potrzebom wytwórczości, wzrosła do katastrofalnego rozmiaru, zatracając rolę przedwojenną. Powstaje w Europie typ nędzarza, przypominający prototyp angielskiego *pauper* z początku XIX wieku."

Godna uwagi jest próbka urzędowego optymizmu a. D. 1928, którą znajdziemy w cytowanej książce. „Wśród powojennej dekadencji Europy przyszłość należy do krajów więcej przyzwyczajonych do biedy, jak Italia i Polska." (W 1928 r. wzorowano się jeszcze na Italii Mussoliniego.)

Pauperyzacja, która dotknęła nie tylko właściwe „doły" społeczne, ale również, jak mówiono wówczas, „proletariuszy w kołnierzykach" — inteligencję, otrzymała dość silny wyraz w literaturze ówczesnej. Wśród dokumentów ludzkich owego czasu postać wykolejonego bezrobotnego inteligenta występuje w najróżniejszych wariantach sytuacyjnych i typach. Motywów podobnych nie brak w wierszach Gałczyńskiego.

III

Pisać zaczął Gałczyński jeszcze w czasach szkolnych (pierwsze utwory znaleźć można w drukowanym numerze pisemka szkolnego). Później często powtarzał, iż pierwszym jego redaktorem był Kornel Makuszyński, który w r. 1923 prowadził dział literacki dziennika *„Rzeczpospolita"*. Poza tym Gał-

czyński ogłaszał wiersze w podrzędnych pisemkach: *„Twórczość Młodej Polski"* oraz *„Smok"* (wydawany przez grupę studencką). Wiersze dość prymitywne w technice wykazują oddziaływanie Mickiewicza, Wyspiańskiego, Staffa itd. Jak opowiadał później, chodził w tym okresie niby oczadziały nadmiarem pomysłów, których nie umiał realizować, jak to bywa z młodymi artystami, gdy usiłując dać wyraz własnym myślom mimo woli kopiują cudzy sposób wypowiedzi.

Przy tym wszystkim w sposób znamienny uwydatnia się w tych młodzieńczych utworach falowanie nastrojów. Ów pierwszy drukowany w dzienniku wiersz osiemnastoletniego poety pt. *Szturm* ma ton dytyrambiczny — obok Wyspiańskiego zawiera jakieś echa *Ody do młodości,* trochę Kleszczyńskiego i... Majakowskiego. Jest tu wezwanie do boju, do marszu, do zdobywania niezdobytych redut, proklamowanie odwagi. Ale nie poznajemy kierunku tego marszu, tej zdobywczości, nie wiemy, o jaką redutę chodzi — stąd całość przedstawia się raczej deklamacyjnie. Charakterystyczne będzie tu porównanie z drukowanym w pół roku później wierszem *Polska.* W sposób egzaltowany przeciwstawia się tu wizję idealną Polski małości współczesnych:

W proch uliczny runiemy, jak bogi gliniane,
Twój piorunowy płomień ślepia nam wypali,
Twoje imię ognistym będzie huraganem!
Ale nie dla nas będzie, bo myśmy za mali.

Znajdujemy się tu właściwie w kręgu idei Wyspiańskiego, przeciwstawiającego wizję Polski wiecznej mizerocie i słabości współczesnych. Nic w tym oryginalnego nie ma — ale zestawmy to z autobiograficznym urywkiem z *Balu u Salomona,* odnoszącym się do tych czasów.

Wszystko normalnie. Potem można, jak to mówią, opuścić kraj
dla europejskiej otchłani.
Człowiek myśli spokój, a tu baj baj:
inny drań o ojczyźnie tumani.

Nastawienie bardzo różne. Tam egzaltacja związana z pojęciem Polski — a tu wzgardliwy kosmopolityzm. Właściwie powstaje pytanie, co tu było szczere. Jedno i drugie, acz w sposób odmienny, odzwierciedla katzenjammer poniepodległościowy, dość rozpowszechniony w tej generacji.

Gałczyński, jak w ogóle młodzież tego środowiska, wychował się na konserwatywnie pojmowanym patriotyzmie, który spopularyzowała w najszerszych kołach m. in. *Trylogia* — chwała przeszłości, wzniesienie jej na wyżyny, z których wszystko, co współczesne, wydawało się niskie i małe (charakterystyczna motywacja ustroju, w którym Sienkiewicz pisał *Trylogię).* Pogłębiał takie pojmowanie i modernizował (częściowo wbrew własnym intencjom) Wyspiański, świadom niebezpieczeństw takiego traktowania sprawy. Przeciwstawienie o bardzo dawnych tradycjach literackich — w naszych czasach odgrywało rolę szczególną. Egzaltowano się polskością z czasów Rzeczypospolitej szlacheckiej,

egzaltowano się wizją Polski przyszłej, natomiast sprawy teraźniejszości, współczesności traktowano z góry.

Polska — „wielka rzecz", ale generacje współczesne Polaków charakteryzuje nędzota i mizeria. A skoro tak, po co się dla tej próżności, mizeractwa, podłości współczesnej nadwerężać, po co się poświęcać. Taka postawa rozgrzeszała więc najbardziej poziome rozumienie współczesności. Odświętny frazes, deklamację, uniesienia na temat wiecznej polskości pokrywały zarazem najbardziej poziome kombinacje różnych „drani", którzy tymi frazesami szafowali. Miało to swój aspekt w oficjalnej polityce: Piłsudski, który to egzaltowanie się polskością historyczną umiał znakomicie wykorzystać, rzucił przecie słynne powiedzenie o współczesnych Polakach jako o narodzie idiotów. Konserwatywnie pojmowany patriotyzm, w którym wychowywano ówczesne młode pokolenie, bliższy był w praktyce kosmopolityzmowi, niż się to na ogół wydaje. Nie dawał on bowiem realnych, życiowych treści społecznych, które by skłaniały do walki o Polskę, związaną z realnymi potrzebami ludu. Przeciwnie, występowała w nim sterylizacja treści społecznych odziedziczonych po ruchach powstańczo-rewolucyjnych XIX wieku.

Katzenjammer poniepodległościowy wyrażali często i pisarze mieszczańscy starszej generacji. W sposób pozytywny wypowiadała to formuła Kadena Bandrowskiego: „radość z odzyskanego własnego śmietnika". Tchnie to swoistym minimalizmem: prawda, że śmietnik, ale za to własny. Ba, ale łatwiej było pogodzić się z tym ludziom, którzy w odzyskanym „śmietniku" znaleźli ciepły kącik — inaczej myśleli ci, co na ten dobry kącik liczyć nie mogli. A w takim położeniu znalazła się spora część młodzieży o mieszczańskich skądinąd aspiracjach, lecz bez widoków zrealizowania ich. Te dwa warianty, które widzieliśmy u młodego Gałczyńskiego, sąsiadowały ze sobą blisko. Roiło się o „Drugim Zmartwychwstaniu", gdy pierwsze (1918 r.) nie bardzo się udało — przy zgryźliwych uwagach o własnej małości (powtarzanych do czasu za starszymi, jak za panią matką pacierz).

A zresztą oczekiwanie na nowe zmartwychwstanie okazywało się na dłuższą metę mało zajmujące. Stąd drugi wariant rozmyślań: opuścić kraj dla europejskiej otchłani, gdzie przecież to i owo się działo. Niekoniecznie w sensie literalnym — emigracji — chodziło tu i o wejście w inne problemy. Musimy wziąć pod uwagę, iż to, co dziś nazywamy emigracją wewnętrzną, nie stanowi bynajmniej tworu naszych czasów. Postawa absentowania się od zagadnień krajowych istniała też i dawniej. Wyrażało się to w innych formach, ale samo zjawisko ma u pewnego odłamu inteligencji charakter dość trwały.

Postawa, zajęta w cytowanym wierszu *Polska,* charakteryzuje więc nie tylko wpływy literackie. Wyda się ona szczególnie znamienna przy ocenie ewolucji politycznej Gałczyńskiego i mateczników ideowych, w których miał się w pewnym okresie zabłąkać.

Rzecz jasna, z wierszy pisanych w owym czasie tylko niektóre trafiały do druku. Większość nosiła charakter wprawek poetyckich, które sam autor niszczył. Podczas tych pierwszych prób Gałczyński zaprzyjaźnił się wówczas z poznanym w jednej redakcji Włodzimierzem Słobodnikiem, z którym nawet wspólnie napisał parę wierszy. Dość mocno oddziałała na niego znajo-

mość z J. M. Salińskim, który wówczas osiągnął rozgłos dzięki zdobyciu nagrody za konkursową nowelę o tematyce morskiej.

Utwory drukowane w r. 1924 cechuje mozolna praca nad wytwarzaniem własnego stylu (*Lunatyk, Słowa zwycięskie, Włożę spodnie czarne cmentarne* i inne).

Stopniowo tematyka wierszy rozszerza się, traktowanie materiału staje się samodzielniejsze. Dość charakterystyczny dla tego czasu jest np. wiersz *Opętanie,* jakaś mieszanina fizjologizmu z nastrojami religijnymi. Wiersz był atakowany w prasie katolickiej za bluźnierstwo. Gałczyński zaczyna drukować coraz więcej — w r. 1926 nawiązuje trwalszą współpracę z pismem satyrycznym „*Cyrulik Warszawski*". Pismo w zasadzie prorządowe, ale z charakterystycznymi lukami dla cyganerii, było tworem typowym pierwszego okresu sanacji — usiłowało zachować pozór niezależności, nie szczędząc uszczypnięć i własnemu obozowi. Rzecz jasna, iż satyra nie miała tu określonego kierunku — przeważał moment igraszek, zabawy — zresztą „*Cyrulik*" miał na czele numeru dość znamienne motto z Beaumarchais'go: „Śmiejmy się, kto wie, czy świat potrwa jeszcze dwa tygodnie". Ten, rzec można, prorządowy katastrofizm rzucał ciekawe światło na nastroje redaktorów, bo dla nich samych zabawa była podszyta desperacją na wesoło nie bez powątpiewania w trwałość stosunków istniejących. Tam też opublikowawszy parodię pt. *Piekło polskie* w stylu naśladowanym z Dantego, Gałczyński po raz pierwszy dał poznać swój talent karykaturzysty. Obraz warszawskiego środowiska literackiego był pełen nieodpartej werwy komicznej. Współpraca z „*Cyrulikiem*" trwała do r. 1931. Gałczyński w tym okresie publikował sporo — tak w „*Cyruliku Warszawskim*" jak w innych pismach.

Poetycką rekapitulację tego okresu dał wiersz *Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego* (napisany w r. 1926, ale drukowany w 1930). Po nim zaczyna się dwuletnia przerwa w twórczości.

Z cygańskiego otoczenia na lat parę wyrwała poetę służba wojskowa. Jest to mało znany, acz przykry epizod jego życia. Jak się zdaje, Gałczyński, zaniedbawszy studia, utracił prawo do odroczenia służby wojskowej, a że nie przyjął tego do wiadomości, został doprowadzony przez żandarmerię. Jako student, posiadacz świadectwa dojrzałości, miał prawo do jednorocznej służby w podchorążówce, ale został z niej usunięty. Ówczesne podchorążówki zmierzały przede wszystkim do wpojenia w swych elewów specyficznego drillu, nie licząc się kompletnie z różnicami usposobień, warunków osobistych, no i przygotowania zawodowego. Zwierzchnicy prawdopodobnie nie próbowali go zainteresować służbą wojskową i zastosowali z miejsca kary dyscyplinarne, co spowodowało wzrost oporu krnąbrnego elewa.*

W rezultacie Gałczyński został karnie wydalony z podchorążówki, zamiast roku przesłużył dwa, jako prosty żołnierz w oddziale, stacjonującym w słynnej później Berezie Kartuskiej, i wyszedł z wojska dopiero w roku 1928.

---

* Włodzimierz Słobodnik, który w tym czasie żył blisko z Gałczyńskim, podaje, iż na jakimś egzaminie Gałczyński, zapytany, co to jest karabin, miał odpowiedzieć: „Jest to narzędzie szatana."

Tak o tych czasach pisał w butaforyjnym *Żywocie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego:*

..wtem żandarm go wziął do wojska,
zabił w nim poezję czystą,
uczynił go pacyfistą.

IV

Powróciwszy z wojska w 1928, Gałczyński wszedł w skład grupy literackiej „Kwadryga" (od pisma pod tą nazwą, które powstało w roku 1927). Do grupy tej należeli m. in. Stanisław Ryszard Dobrowolski, Stanisław Ciesielczuk, Aleksander Maliszewski, Lucjan Szenwald, Stefan Flukowski, Władysław Sebyła, Włodzimierz Słobodnik i inni.

Przy wyjaśnieniu roli tej grupy należy wskazać na niektóre tendencje w literaturze początków dwudziestolecia.

Nawiasem mówiąc, kiedy się dziś czyta o dwudziestoleciu w prasie literackiej i publikacjach książkowych, można by niekiedy mniemać, iż mamy do czynienia z najmniej znanym okresem naszej literatury. Nie wchodząc w bliższe powody tego stanu rzeczy, wydaje się to niezbyt normalne i potrzebne, aby okres tak bliski stał się bez mała domeną podań i mitologii, niemal jak w czasach zamierzchłych początków piśmiennictwa.

Niezawodnie elementy pewnego uwstecznienia życia społecznego i gospodarczego odbiły się w swoisty sposób na literaturze. W pierwszym okresie dwudziestolecia wyraziło się to w przewadze tendencji estetyzujących, które rzekomo miały zapewnić postęp w literaturze. Dawnej literaturze polskiej wytykano tendencyjność i kaznodziejstwo, co rzekomo było związane z okresem zaborów, kiedy literatura została obciążona obowiązkami społecznymi, należącymi do zadań instytucji i organów państwowych. Rzecz charakterystyczna, iż w tym czasie owym poglądom złożyła daninę większa część pisarzy starszej generacji — przede wszystkim Żeromski, który zresztą nie utrzymał się długo na tym stanowisku.

Chodziło tu o równanie na mieszczański Zachód, gdzie literatura istotnie w masie swej zatracała swe funkcje wychowawcze. Głosiciele tych haseł zapominali, iż w ostatecznym wyniku praktyka owa prowadziła do wyjałowienia literatury. Literatura rosyjska (nie mająca przecie obciążeń bezpaństwowości) była w swej ogólnej linii rozwojowej jeszcze bardziej przeniknięta tendencyjnością społeczną niż nasza, co nie przeszkodziło jej rozszerzać swe oddziaływanie i wpływy. Rezygnacja z wychowawczych dążeń, aczkolwiek przystrojona w piękne słówka dbałości o rozwój literatury, stanowiła element pewnego uwstecznienia pojęć*.

---

* Nie pozbawiony wymowy był fakt mianowania ministrem kultury i sztuki Miriama Przesmyckiego, przysięgłego rzecznika estetyzmu, czystej sztuki, byłego redaktora „*Chimery*". Nie miał on wiele do działania w tym resorcie, martwym w ówczesnych warunkach i po kilku latach zlikwidowanym — ale w każdym razie nominacja ta stanowiła dowód ówczesnych tendencji.

Podczas gdy w początkach dwudziestolecia następuje niezaprzeczony rozkwit poezji, odnowienie jej środków dzięki wielu świetnym talentom — w prozie mamy zjawiska raczej przeciwne. Krytyka narzekała na brak nowych debiutów, nowych pozycji, które by można przeciwstawić autorom starszej generacji. Zjawisko tym charakterystyczniejsze, iż proza artystyczna od stulecia prawie przeważała w zainteresowaniach szerokich kół czytelniczych i stanowiła wskaźnik istotny kultury literackiej. Brak nowej prozy, świadectwo dezorientacji panującej śród młodego pokolenia pisarzy, sprzyjał pośrednio estetyzującym nastawieniom ogólnym.

Niemniej szerzył się rozległy ferment artystyczno-literacki. Nigdy przedtem nie powstało w jednym czasie tak wiele ugrupowań i kierunków. Ferment ów przede wszystkim wyrażał się w tworzeniu osławionych „izmów", których w ciągu niewielu lat zjawił się chyba ponad dziesiątek. Ruchliwość szczególną pod tym względem wykazywała tak zwana awangarda — futuryści oraz kierunki pokrewne — ale i tzw. paseiści, zwolennicy tradycji literackiej, niewiele im ustępowali.

Przyjęło się na ogół traktowanie fermentu artystycznego owego czasu jako przede wszystkim objawu rozkładu społeczeństwa kapitalistycznego. Ujęcie skądinąd efektowne, nadające się do łatwych syntez, wykazuje w praktyce powierzchowne traktowanie ówczesnych procesów.

Niezawodnie można odnaleźć elementy nihilistyczne w futuryzmie i kierunkach pokrewnych. W ich powstawaniu i nieraz szybkim zaniku wyrażał się rozkład starego, wyczerpanego społeczeństwa. Ale w ocenie i ujęciu tych kierunków należy unikać nadmiernej jednostronności. W życiu społecznym, podobnie jak w materii organicznej, nie ma przecież jakiegoś rozkładu czystego, absolutnego — z produktów rozkładu powstaje nowe życie, nowy rozwój. Tak się rzecz miała z owymi kierunkami modernizmu artystycznego. Stanowiły one nie tylko produkt towarzyszący rozkładowi dawnych form świadomości społecznej. Zburzona budowla dostarcza materiałów dla nowej budowli. Kierunki wywodzące się z ostrego przeciwstawienia istniejącym formom wykazywały nie tylko burzycielski nihilizm. O tym nie należy zapominać, gdy badamy rozwój sztuki i literatury w tych dziesięcioleciach.

Niezawodnie nastroje burżuazji ówczesnej, owo połączenie dochodzącego do paniki strachu z hedonizmem, o czym pisał w cytowanym artykule Wat, dawało swoiste lubowanie się w elementach rozkładu, charakterystyczne dla pogrobowców estetyzmu owego czasu. Niektóre kierunki obalały nie tylko ustalone i powszechnie przyjęte w sztuce zasady ujmowania zjawisk, ale rozstawały się z najbardziej oczywistymi zasadami racjonalnego ujmowania świata. Skrajne odmiany wysunęły nonsens jako powszechną, obowiązującą zasadę działania artystycznego. Jeśli widzimy w tym wyraz rozkładu ustroju kapitalistycznego, jest to słuszne.

Ale to nie tłumaczy nam udziału we wskazanym ruchu żywiołów innych — wiemy, iż owe kierunki miały swoje skrzydło rewolucyjne. Dzisiejsi badacze twórczości Majakowskiego mają z tym np. wiele kłopotu. Udział poety w ruchu futurystycznym bywa traktowany jako wstydliwy grzech młodości, nieporozumienie twórcze, które okupywał na szczęście swą późniejszą działalnością. Pobożna ta legenda ma niewiele wspólnego z prawdą historyczną. Podobnie

mają się rzeczy z wyjaśnieniem drogi twórczej Picassa, u nas — z działalnością Mieczysława Szczuki. Wynika to bodaj stąd, iż w ocenie zjawisk historycznych i żywych działaczy wysuwa się postulaty jednolitości i jednorodności, jakiej nie ma w praktyce. Rzecz osobliwsza, nadużywa się pojęcia dialektyki w celu podtrzymywania dogmatycznych i szkolarskich tez. Prowadzi to do charakterystycznych wypaczeń w interpretacji twórczości wielu artystów. Atmosfera jakiegoś moralizatorstwa utrudnia rzeczywiste zrozumienie procesów społeczno-artystycznych naszego czasu.

Ujmowanie tych kierunków li tylko jako produktów rozkładu ustroju, a ludzi biorących w nich udział jako ulegających trwale czy przejściowo rozkładowi nie pozwala zrozumieć udziału roli pierwiastków rewolucyjnych w sztuce ówczesnej*.

W ruchu owej moderny żywioły społecznie lewicowe traktowały negację starych form jako punkt wyjścia dla poszukiwania nowych rozstrzygnięć — nie zawsze trafnych z punktu widzenia rozwoju historycznego, ale mimo wszystko zawierających pierwiastki trwałe i konstruktywne (jako że rozwiązania absolutnie bezbłędne w sferze spraw artystycznych zdarzają się nader rzadko). W każdym razie przetrząśnięcie dawnych założeń estetycznych, ostra, nawet nie zawsze słuszna dyskredytacja utartych sposobów wypowiedzi artystycznych otwierała drogę dla nowych postaci wyrazu, co widzimy dobitnie w twórczości Majakowskiego oraz innych eksfuturystów.

Jeśli w ruchu literackim owej „awangardy" w okresie szczytowym w latach 1918—25 silnie występowały przede wszystkim elementy burzenia starych form, przeciwstawiania się literaturze tradycjonalnej, to nie należy tego przeceniać. Szczegółowszy rozbiór doktryn i doktrynek niewiele pomaga w wyjaśnieniu rzeczywistego stanu rzeczy. W literaturze, sztuce rozstrzyga przede wszystkim praktyka. Awangardziści przy pomocy haseł „sztuka na ulicę", „sztuka dla mas" niejednokrotnie uzasadniali ekscesy formalne, z góry paraliżując możliwości dotarcia do tychże mas, które wcale tego nie potrzebowały i nie rozumiały. (Uwydatnił ową sprzeczność Boy Żeleński w artykule *Obywatelu motorniczy tramwaju Nr 1.)*

Zresztą u nas „awangarda" wkrótce podzieliła się. Spora część naszych awangardzistów poszła śladem Majakowskiego włączając się wcześniej lub później do ruchu rewolucyjnego. Reszta ugrzęzła właściwie w jakimś odnowionym estetyzmie — niewiele poza różnicami formalnymi odbiegającym od dawnych jego odmian.

Gałczyński w tych sporach i walkach udziału nie brał, ale niezawodnie wpłynęły one na powstawanie jego — jak to się dzisiaj mówi — poetyckiego warsztatu. Termin „warsztat" utarł się nie bez powodu.

---

* Z punktu widzenia historycznego nie pozbawione słuszności są twierdzenia wyprowadzające ten ruch moderny z romantyzmu. Jak wiadomo, w dobie powstania miał on piętno reakcyjne (można go w pewnym sensie traktować jako produkt rozkładu feudalizmu). Przecie w ruchu romantycznym brały udział różne żywioły, żywioły postępowe a nawet rewolucyjne. Również w romantyzmie rozpadowi starych wartości towarzyszyły dwie postawy — postawa ludzi skłonnych do estetyzującego lubowania się w czadzie rozkładu starych form życia społecznego, a negowania nowych, i druga postawa — ludzi, którzy rozumieli, że rozpad starych form życia społecznego i rozpad starych ideologii otwierają drogę dla tworzenia nowych form, nowych założeń społecznych i ideologicznych.

Znamienną osobliwość epoki stanowi przerost technicyzmu poetyckiego. Nagromadzenie wszelakiego rodzaju form, rodzajów, odmian poezji, masowa produkcja wierszy nasunęły wreszcie absurdalne pomysły uregulowania czy „utechnicznienia" procesu tworzenia wierszy. Jednym z osobliwszych pomysłów była „maszyna obrazów", nad którą rozmyślał Jesienin. „Mówił o możliwości wynalezienia takiego urządzenia mechanicznego, w którym słowa będą się układać wedle wyboru poety, jak litery w Remingtonie. Dość będzie przesunąć dźwignię i gotowe utwory będą wypadały paczkami. Starał się tego dowieść. Robił z papieru talony, rozdawał je obecnym, każąc pisać na każdym talonie jedno, dowolnie wybrane słowo. Słowa, które znalazły się na talonach, natychmiast uzupełniało się odpowiednią treścią, wiązało w formy gramatyczne i układało w strofy" (ze zbioru wspomnień o Jesieninie. N. Polewoj — *Moje spotkania z Jesieninem).*

U nas tego rodzaju gry poetyckie, świadczące w najlepszym razie o zdolnościach improwizatorskich inicjatorów, propagował w pewnym okresie Peiper.

Ale i bez maszyny do wierszy dochodzono do rezultatów podobnych. Niekiedy mogło się wydać, iż robota poetycka przypomina układanie krzyżówek czy coś w tym rodzaju. Kultywowanie chwytów formalno-technicznych powodowało rozpowszechnienie imitacjonizmu poetyckiego, mniej lub więcej udanych naśladownictw. Odwrotną stronę owego zjawiska stanowiło tworzenie kierunków czy pseudokierunków, owych osławionych „izmów". Niektóre z nich były lokalne, większość miała charakter ogólno-europejski. Stanowiły one przeważnie wyraz poszczególnych grup czy grupek — niekiedy tworzyły czy usiłowały tworzyć jakąś odrębną estetykę czy filozofię sztuki, niekiedy czepiały się istotnego, ale cząstkowego elementu sztuki (jak imaginiści — obrazu poetyckiego), usiłując zeń wysnuć taką odrębną filozofię.

Ruch artystyczny, wytwarzany przez te kierunki, był dość powierzchowny. Parcelowały one pojęcie sztuki. Polemiki, którym towarzyszyło wzajemne odmawianie sobie racji bytu, wytwarzały zamęt i zniechęcały odbiorców. Niekiedy frakcje takie stanowiły tło dla utalentowanych jednostek i zamierały, gdy okazało się, że nie mogą zapewnić dostatecznego powodzenia innym członkom grupy. (Tak było np. z imaginizmem, z którym w pewnym okresie związał się Jesienin.)

V

Uczestnictwo Gałczyńskiego w grupie „Kwadrygi" nasuwa pytanie, co łączyło młodego poetę z innymi członkami grupy i co powodowało tworzenie odrębnego kierunku. „Kwadryga" grupowała wielu utalentowanych poetów, z których niektórzy mieli odegrać później rolę w literaturze. Gałczyński drukował tam wiersze i fragmenty powieści — *Porfirion Osiełek, czyli Klub Świętokradców,* poemat *Koniec świata* — można też poznać jego pióro w nie podpisanych uwagach czy ripostach polemicznych, wyrażających ogólne stanowisko redakcji.

Z wyjaśnieniem roli „Kwadrygi" wiąże się zresztą sprawa ogólnej struktury organizacyjnej ówczesnego środowiska poetyckiego.

Stanisław Ryszard Dobrowolski, jeden z założycieli „Kwadrygi", w *resumé* dokonanym po dziesięciu latach, już w roku 1937, z okazji wznowienia pisma p. n. *„Nowa Kwadryga"*, dopatrywał się charakterystycznej cechy łączącej członków grupy w ich pochodzeniu społecznym: „»Kwadryga« przyniosła zespół poetów pochodzenia bądź robotniczego, bądź chłopskiego, w nielicznych zaledwie wypadkach — drobnomieszczańskiego. Był to zatem zespół ściśle związany z ówczesnym, bezpośrednio po wielkiej wojnie zaznaczającym się wzrostem najszerzej pojętej demokracji... we krwi samej mający poczucie interesów tej demokracji" (*„Nowa Kwadryga"* Nr 1, 1937).

Owa plebejskość grupy miała na tle ówczesnej literatury swoje znaczenie — aczkolwiek nie zawsze stanowiło to gwarancje poglądów demokratycznych. Z niektórych zdobyczy demokratycznych po roku 1918 skorzystała u nas w pewnej mierze warstwa tzw. arystokracji robotniczej, co wyraziło się m. in. w kształceniu dzieci. Pęd w tym kierunku zaznaczał się już po rewolucji 1905—7. Warstwa wspomniana, podobnie jak wszędzie, miała i u nas dość ciasny zakres pojmowania demokracji. Jej synowie, jeśli nie grzeszyli karierowiczostwem usiłując z miejsca wedrzeć się w sfery mieszczańskie, jeśli nawet podkreślali swe pochodzenie z dołów społecznych, to jednak mieli „we krwi" raczej niejaką pojednawczość, ugodowość.

Pozycję ugrupowania poetyckiego, z którym młody Gałczyński się związał, określały zresztą różnorodne czynniki związane z sytuacją społeczno-polityczną, w której ci młodzi ludzie wystąpili. Odgrywały tu rolę i ściślejsze warunki środowiska literacko-artystycznego, specyficzny klimat literacki owego czasu.

Przed niedawnym czasem toczyła się w prasie literackiej polemika na temat oceny ugrupowań pośrednich, które pojawiały się w owym czasie, ugrupowań „w zasadzie demokratycznych" czy wykazujących tendencje demokratyczne. Mówiono nawet o problemie jakiegoś trzeciego nurtu w literaturze ówczesnej.

Pozycje ówczesnych ugrupowań literackich określały przecież nie interesy poszczególnych koterii czy osób — jak mogło się wydawać zwłaszcza ze względu na charakterystyczne dla tamtych czasów zacietrzewienie personalne polemik. W ostatecznym razie sytuacja społeczna i polityczna kraju znajdowała swe odbicie, aczkolwiek jak wiemy nie zawsze dokładne, w literaturze. Zasadnicze historyczne punkty wyjściowe dla literatury w generalnej postaci określa charakter walk społecznych czasu.

Już wówczas stawało się jasne, iż rewolucja socjalistyczna w Rosji stanowiła podstawowe wydarzenie natury społecznej nie tylko w skali europejskiej, ale i światowej, początek wielkich, zasadniczych przeobrażeń. To w znacznej mierze przesądziło układ stosunków politycznych w ówczesnej Polsce. Antagonizmy społeczne rozwijały się pod znakiem procesów, którym początek dała rewolucja 1917 r. Uświadamiali to sobie nie tylko rewolucjoniści, ale i politycy mieszczańscy. Nie było ani jednej poważniejszej deklaracji programowej stronnictwa, oświadczenia polityka lub działacza, gdzieby nie stawiano sprawy stosunku do rewolucji bolszewickiej i problemu zwalczania bolszewizmu wewnętrznego — często pojmowanego bardzo szeroko. Rzecz jasna, iż musiało się to rozciągnąć na zjawiska życia umysłowego. Ustosunkowanie się do sprawy rewolucji społecznej — stanowiło sprawę wprost elementarną.

Proletariat rewolucyjny — partia komunistyczna i prowadzone przez nią masy społeczne — niósł na swoich barkach ciężar walki o nowy ustrój społeczny. Walka toczyła się w warunkach prześladowań policyjnych, strajków, krwawych demonstracyj czy nawet starć zbrojnych (jak w Krakowie w 1923). Zagrożone przez rewolucję klasy panujące wzmacniały i rozszerzały aparat ucisku, jednocześnie zaś ich politycy, działacze szukali wszelkich sposobów rozszerzenia bazy społecznej obozu reakcyjnego (nie wolnego zresztą od przeciwieństw natury społecznie drugorzędnej, jak wykazywał przewrót majowy).

W kraju toczyły się więc równocześnie dwa procesy. Ustalanie się reżimu reakcji społecznej, wzrost zaciekłości antyrewolucyjnej — oto zjawisko, które na pierwszy rzut oka wysuwało się na czoło, gdyby śledzić oficjalną, by tak rzec, stronę ówczesnego życia polskiego. Ale jednocześnie, na tle przewlekłego kryzysu ustroju kapitalistycznego, w sposób nie zawsze jawny, z wahaniami i odpływami rosły siły rewolucji, zasilane przez coraz nowe żywioły rozczarowane, przechodzące do aktywnej walki z ustrojem. Podstawą i wsparciem dla tego procesu nagromadzania sił rewolucji, rozszerzania ich zasięgu, było istnienie Związku Radzieckiego.

W życiu umysłowym, w literaturze i sztuce, procesy analogiczne oddawały (choć w sposób nie zawsze jasny i ścisły) zmiany istotnie zachodzące w społeczeństwie. Kruszenie dawnych form świadomości nie jest zjawiskiem prostym. Deklaracje czy też sformułowania programowe nieraz wprowadzają w błąd, o tym należy pamiętać ustalając stosunek do ruchu komunistycznego w kraju i do rewolucji rosyjskiej wielu ówczesnych intelektualistów.

Rewolucja społeczna nie jest procesem laboratoryjnym, o przebiegu określonym z góry, jak można by niekiedy mniemać, czytając prace późniejsze, operujące z natury rzeczy dość ryczałtowymi skrótami.

Czy w sytuacji ówczesnej było miejsce na jakieś pośrednie prądy, na trzeci program w sprawach społecznych? Istnieli niezawodnie ludzie, którzy będąc — z pewnymi zastrzeżeniami — przeciwnikami istniejącego ustroju, byli jednocześnie — z pewnymi zastrzeżeniami — przeciwnikami komunistycznego programu obalenia tego ustroju. Ludzie ci mogli sobie pochlebiać, że są siłą odrębną — jak się to dziś mówi — „trzecią siłą". Ale w praktyce poza komunistami nikt nie miał realnego programu obalenia istniejącego ustroju ani też budowy nowego.

W związku ze wspomnianymi dyskusjami nasuwa się problem ustalenia dat przełomu politycznego w rozwoju literatury dwudziestolecia. Istnieje u nas pewna tendencja do oparcia podziału dwudziestolecia literackiego na dacie przewrotu majowego 1926 roku. Ale jest to podział sztuczny.

W literaturze, w sztuce wiele spraw występuje z opóźnieniem. Toteż głębsze oddziaływanie Rewolucji Październikowej wystąpiło u nas dopiero po latach 1924/5. Działanie to uwydatniło się też na starszej generacji pisarzy, czego świadectwem — *Przedwiośnie* Żeromskiego. W roku 1925 tworzy się pierwsza grupa poetów proletariackich. Bezpośrednie efekty powstania skrzydła rewolucyjnego literatury na razie nie były wielkie w sensie rozrostu ilościowego. Jednak proces różnicowania został zapoczątkowany, co musiało się wiązać z upolitycznieniem literatury, wzmożeniem uświadomień społecznych. Nie

zawsze wyraziło się to w bezpośredniej zmianie stosunku do rewolucji — co mimo wszystkie zastrzeżenia wykazywał Żeromski. Na ten okres przypada np. aktywizacja pisarska Boya Żeleńskiego, która ewolucji politycznej pisarza raczej nie wskazywała. W każdym razie literatura jako całość oraz poszczególni pisarze zostali postawieni oko w oko z zagadnieniami społecznymi i politycznymi czasu. Zakończył się też okres swoistej propaństwowej apolityczności, cechujący literaturę w latach 1918—24.

Z tego właśnie punktu widzenia wydaje się niesłuszne wiązanie daty przełomu w literaturze z przewrotem majowym. W istocie przewrót ten i złudzenia pierwszego okresu raczej zatrzymywały i opóźniały ewolucję, która się wcześniej zarysowała. Swoista namiastka wojny domowej spowodowała rozładowanie nastrojów bądź przez wzmożenie oczekiwań, bądź przez rozczarowania, jakie towarzyszyły przewrotowi. To musiało się odbić w jakiś sposób i na grupie „Kwadrygi", która sformowała się bezpośrednio po r. 1926.

Lata 1924—25 w każdym razie stanowiły początek ofensywy lewicy społecznej w literaturze i sztuce, która, nie zawsze co prawda równo i pomyślnie, ale rozwijała się i w dalszym okresie dwudziestolecia. Literacka lewica grupująca komunistów bądź sympatyków pozostawała ugrupowaniem niezbyt licznym, ale mimo wszystko dość aktywnym, rozszerzającym swoje wpływy. Nie miejsce tu na charakterystykę tej grupy i jej ludzi o dramatycznych, ba, tragicznych losach. W każdym razie podkreślić należy rysy zasadnicze, które ją różniły od literacko-artystycznych ugrupowań mieszczańskich.

Głównym z nich była jednolitość, przynajmniej w zasadzie, marksistowskiej postawy filozoficznej, światopoglądowej. Ugrupowania mieszczańskie takiej wspólnej postawy filozoficznej i światopoglądowej nie posiadały — pokrewieństwo poglądów na zagadnienia sztuki nie wystarczało dla zapewnienia ich swoistości. Było to wspólną cechą „Skamandra", „Zwrotnicy", „Kwadrygi" i innych kierunków ówczesnych, to przesądzało o ich rozpadzie, gdy pierwotne zadania grupy — zapewnienie pozycji literackiej członkom — zostały w ten czy ów sposób zrealizowane.

Przy tym wszystkim ówczesna lewica nie uchroniła się od błędów natury dość generalnej. Tendencje proletkultowskie nie występowały może w sposób programowy, ale dawały się odczuć w praktyce. Nie była to zresztą w owym czasie osobliwość polska: tendencje podobne spotykano dość często w ruchach analogicznych w innych krajach. Łączyło się z tym sekciarstwo i skłonności doktrynerskie w tworzeniu teoretycznych koncepcji rozwoju literatury. Pojmowanie procesu rewolucyjnego w dziedzinie sztuki trąciło wiarą w automatyzm przemian kulturalnych, idących bezpośrednio za politycznymi, co w praktyce, jak dziś widzimy, nie okazało się takie proste.*

Tam, gdzie mamy do czynienia z kryzysem ustroju, bardziej niż propaganda teoretyczna jego przeciwników przekonywują ludzi osobiste doświadczenia, osobiste przeżycia o charakterze społecznie typowym. Literaci, artyści, w ogóle

---

* Natomiast mniejsze znaczenie ma niewątpliwie zarzut zbytniej ekskluzywności. Grupa prześladowana przez policję nie miała dużych szans na przyciągnięcie ludzi skądinąd radykalizujących, ale nie mających ochoty, jak to się mówi, palić za sobą mostów. Do nich odnoszono się na lewicy z uzasadnioną doświadczeniami podejrzliwością, ale ta podejrzliwość sprzyjała izolacji grupy.

inteligenci ówcześni z kryzysem ustroju stykali się przez bezrobocie. Dochodzili do przekonania, że ich siły, zdolności, nabyta wiedza nie znajdują zastosowania, że ustrój zmusza ich do nędznej wegetacji na łasce rodzin, przypadkowych nędznych zarobków czy zasiłków. Ale to były doświadczenia negatywne, aby wejść na drogę walki rewolucyjnej nie zawsze to wystarczało. Znaczna część ówczesnej inteligencji radykalizowała w sposób dość nieokreślony. Co nie znaczy oczywiście, iż w tej nieokreśloności nie było stopniowań: większego lub mniejszego stopnia zdecydowania, skłonności do przyjęcia rozstrzygnięć natury zasadniczej.

Nie wykazywała tej skłonności „Kwadryga" powstała w roku 1926, bezpośrednio po przewrocie majowym, w aurze początkowych złudzeń radykalnych i oczekiwań. Grupa zaczęła zresztą od ostrego rozgraniczenia od lewicy proletariackiej *, gdzie oczywiście powitano grupę z niechęcią i podejrzliwością. Niejasności sprzyjała tradycyjna burzliwość i płynność nastrojów cyganerii — wystąpienie najmłodszych przybrało formy cyganerii. Członków ugrupowania zbliżał się tyle wiek (byli oni przeciętnie o dziesięć lat młodsi od skamandrytów), ile charakter oddziaływań czasu, w którym wzrastali i dojrzewali. W okresie Rewolucji Październikowej i jak wówczas mówiono: wybuchu niepodległości w r. 1918 — byli oni dziećmi — wzrośli na ogół w nowych warunkach bytu państwowego, wśród charakterystycznego dla tego okresu zamieszania. Warunki zdawały się popychać młodych poetów do nawiązania kontaktu z ruchami społecznymi kraju, trudno im było zachować postawę wielomównej, choć niewiele mówiącej ogólnikowości, jak wielu autorów poprzedniej generacji, u których zresztą ogólnikowowość ta kończyła się wraz z koniecznością ustosunkowania się praktycznego do problemów epoki. Innymi torami poszła ewolucja polityczna Lucjana Szenwalda, który w kilka lat później został komunistą, S. R. Dobrowolskiego, który był redaktorem *„Nowej Kwadrygi"*, pisma działającego pod auspicjami ówczesnego Frontu Narodowego, innymi zaś ewolucja Gałczyńskiego, która zaprowadziła go czasowo na peryferie ONR.

Na razie stosunek do spraw społecznych grupa „Kwadrygi" markowała ogólnikowymi hasłami, odgraniczając się starannie od komunizmu.

VI

Literacko „Kwadryga" wykazywała spore uzależnienie od „Skamandra". Można to było dostrzec już w samej nazwie pisma, akcentującej związki z klasycyzmem. Jak to często bywa, uzależnieniu towarzyszyła tym silniejsza walka personalna z poetami „Skamandra", jako z tymi, których uważano za posiadających pozycję poniekąd oficjalną.

W cytowanym już artykule rekapitulującym Dobrowolski słusznie wskazywał niebezpieczeństwa polemiki ze skamandrytami, przechodzącej w walkę personalną, ile że połączone to było z pewną bezpryncypialnością. Za „Ska-

* Fakt, iż grupa od razu w pierwszym numerze pisma odgraniczyła się dość ostro od lewicy, nawiasem mówiąc, nie przeszedł w redakcji gładko.

mandrem" powtarzano stanowisko witalistyczne, zresztą nie pojmowane filozoficznie, w stylu bergsonowskim, lecz raczej praktycznie, w sensie apelacji do życia „jako takiego". Chwiejność w materiach filozoficznych, nieudolność w próbach uzasadnienia programowego grupy były większe jeszcze niż u „Skamandra", którego poeci na ogół górowali kulturą nad młodymi. W tych warunkach grupa wyrażała przede wszystkim ferment w określonych środowiskach młodzieży. W walce ze skamandrytami wygrywano pustkę społeczno-ideową optymizmu państwowego przeciwników, ich tradycjonalizm i antyprogramowość.

Zresztą w tym czasie właściwe ugrupowanie skamandrytów straciło na spoistości. Utrzymywali oni swój wpływ przez *„Wiadomości Literackie"*, sam nawet miesięcznik *„Skamander"* przez szereg lat nie wychodził. Kiedy został później wznowiony, stanowił już raczej imprezę redaktora niż organ grupy.

Zasadnicze podziały na terenie artystyczno-literackim już się zakończyły, kierunki — by tak rzec — okopywały się na zajętych pozycjach. Formalny podział na tradycjonalistów i awangardę tracił na znaczeniu. W spory między literatami rozstrzygająco wkroczyła publiczność — ona zadecydowała o sukcesach szkoły „Skamandra". Jej gustom niewiele mogły przeciwstawić ugrupowania „awangardowe", bardzo skądinąd ruchliwe, zarzucające skamandrytom epigonizm i wszelakie inne grzechy. Same, wbrew szumnym zapowiedziom, nie zdobywszy szerszej popularności, koniec końców schroniły się w estetyzmie, odświeżonym raczej w terminologii — poeci owi pisali bardziej dla kolegów niż dla szerszych kół.

Po staremu popularnością czytelniczą cieszyła się liryka osobista, zmodernizowana w wyrazie, odświeżona, pozbawiona koturnów tradycyjnych. Praktyka poetycka „Kwadrygi" wynikała na ogół z wniosków wyciągniętych z tego faktu: była w miarę tradycjonalistyczna i umiarkowanie nowatorska (w pojęciu tamtych czasów). Można powiedzieć, iż zaczął się wówczas utrwalać swoisty kanon poetycki, który miał na ogół przetrwać w okresie dwudziestolecia. Nowością było wprowadzenie pierwiastków urbanistycznych, poezji miasta, upsychologizowanie liryki przy zachowaniu swoistej mitologizacji życia mieszczańskiego. Poetyzowanie drobiazgów życiowych, wsparte szeroko reklamowanymi wówczas odkryciami z dziedziny podświadomości, odświeżyło materiał poetycki, wzbogaciło skalę odczuwań. Poza bohatera późnoromantycznego, która w ostatnich dziesięcioleciach powodowała, zwłaszcza u poetów średniego kalibru, nieskończone upusty werbalizmu poetyckiego, straciła kredyt na rzecz małego człowieka, „szarego człowieka", który zyskał trwałe prawo obywatelstwa w poezji.

Ale też poważnie zaciążyły nad tą poezją objawy ujemne. Modne kierunki w psychologii — przede wszystkim freudyzm — forsowały zagłębianie się w psychologii podświadomości, aczkolwiek Freud uważał się za racjonalistę w ściślejszym sensie. Freudyzm, jak się okazało, wcale dobrze współżył z religianctwem. Naturalistyczna drobiazgowość w traktowaniu przejawów życiowych w poezji ówczesnej łączyła się przecież z mgławicowością, z rozpływaniem się ogólnego obrazu świata. Zatracie poczucia jednolitości i hierarchii przeżyć towarzyszyło drobiazgowe zagłębianie się w fizjologię, przy faworyzo-

waniu zjawisk o przebiegu niejasnym, z pogranicza intencjonalnych raczej poruszeń psychicznych i zacierania granic realności. Sprzyjało to jednocześnie pewnej aspołeczności postawy — fikcja człowieka traktowanego niejako fizjologicznie zacierała jego charakterystykę społeczną. Materiał poetycki lokowano poza czasem i epoką. Igraszki z pojęciem czasu i przestrzeni, zrównanie snu i życia realnego, w istocie wytwarzały szczególniejsze marzycielstwo w poezji, nie tak znów nowe, jak o tym zapewniano.

Wprędce nowy kierunek w poezji uwydatnił swe słabe strony. Okazało się, że rewelacje urbanizmu i fizjologizmu w poezji nader szybko się wyczerpują. Materiał poetycki przestawał interesować, łatwo przechodził w banalność. Dynamika jego była dynamiką fikcyjną, pojawiło się na tle wyolbrzymienia przeżyć fizjologicznych jakieś dramatyzowanie nerwic.

Rzecz dość znamienna, iż w krytyce mieszczańskiej owego czasu pojawiają się narzekania na wyjałowienie treściowe popularnych i lubianych poetów oraz zestawień z epoką poprzednią, gdzie — mimo tendencji estetyzujących — poezji nie brakło niekiedy ostrej przyprawy politycznej.

Nowatorzy starzeli się przedwcześnie jako artyści przyprószeni jakowąś nudą małych spraw, małych problemów.

W tych warunkach nowe treści, a co za tym idzie odnowienie tematyki, wnosiła poezja proletariacka, czemu nie próbowali zaprzeczać nawet jej przeciwnicy.

Oddziaływał tu przede wszystkim płomienny talent Broniewskiego. Nawiązując do tradycji heroicznych literatury, dawał on nową heroikę społeczną. Opiewając historycznych bohaterów rewolucji oraz współczesnych bohaterów ruchu robotniczego, otwierał perspektywy nowych treści poetyckich, przeciwstawnych schyłkowym tendencjom poezji mieszczańskiej ostatniego okresu.

Ta nowatorska rola poezji Broniewskiego wykraczała poza dziedzinę poezji proletariacko-rewolucyjnej, oddziaływując na poetów innych ugrupowań, co nie zawsze uwydatniało się w sposób bezpośredni.

Bywało, że poetów komunistów naśladowali ci, co hołdowali w zasadzie apolityczności, starając się naśladować ich ton namiętności społecznej wprost dla „ożywienia“ obrazów, jako czynnik wzmagający działanie estetyczne. Poeci, cierpiący na chroniczny brak treści poetyckich (i wówczas mówiono o kryzysie w poezji nie mniej niż dziś), odczuwali, iż świta tu jakiś nowy, przeczuwany świat wartości, próbowali się do niego zbliżyć, czemu nie zawsze towarzyszyły jasne intencje polityczne.

Różne motywy złożyły się na to, iż grupa „Kwadrygi“ wysunęła hasło „sztuki uspołecznionej“, dwuznaczne w istocie (jak wskazuje zresztą Dobrowolski w cytowanej już rekapitulacji), gdyż mogły się nim osłaniać i osłaniały rzeczywiście dążenia i kierunki nawet wyraźnie reakcyjne.

Rysem charakterystycznym grupy było również wysunięcie poetyckiego patronatu Norwida. To nas interesuje szczególnie, jako że Norwid pozostał jednym z patronów poetyckich Gałczyńskiego.

Cypriana Kamila Norwida, przemilczanego za życia i odkrytego dopiero w przededniu „Młodej Polski“, przyswajano poezji nowszej w aurze odkrywczo tajemniczej. Los i postawa Norwida czyniły go bliskim artystom młodopol-

skim. Znajdowano u niego tradycję romantyczną w późnej postaci, przypominającą Novalisów i Kleistów — znajdowano przeczucie symbolizmu. Norwid wielkim niewątpliwie talentem przewyższając poetów tak popularnych, jak Pol, Lenartowicz, Ujejski, pozostał odosobniony, obcy publiczności. Zmarł w przytułku, nie zaznawszy powodzenia. Los jego stanowił zaszczytny wyrzut wobec tłumu — wobec *„profanum vulgus"*. Tak prezentował go Miriam Przesmycki, wydawca jego dzieł. Wyrafinowanie estetyczne Norwida, świetność jego warsztatu poetyckiego, przy braku uznania ze strony społeczeństwa, pozwalały robić zeń typ artysty pogrążonego w estetyzmie oderwanym, zamkniętego w wieży z kości słoniowej. Zresztą wpływ bezpośredni poezji Norwida mniej dał się odczuć w czasach „Młodej Polski", gdy górowało oddziaływanie Słowackiego.

Czas Norwida przyszedł dopiero w okresie dwudziestolecia. Twórczości Norwida towarzyszyła pewna legenda. Norwid miał być poetą-myślicielem, przynoszącym rzekomo nowe idee, gdy generacja Mickiewicza, Słowackiego działała raczej na uczucie.

Ten pogląd nie daje się uzasadnić. Norwid oryginalnym myślicielem nie był. Poeta o niezwykłej wrażliwości, chłonności estetycznej, rozległej wyobraźni — wlókł za sobą zawiłości mistycyzmu i mesjanizmu, usiłując je dalej rozwijać i wysubtelniać. Mickiewicz i Słowacki działali w okresie wstępującej fali ruchów społecznych, związanych z rewolucją mieszczańską — co niewątpliwie w jakiś sposób rozwijało i wzbogacało treści ich poezji. Z Norwidem mamy co innego — impulsy, które działały na poprzednią generację, w okresie jego dojrzałości twórczej już słabły. Wcześnie i przypadkowo wyrwany z kraju, przebywał raczej na peryferiach Wielkiej Emigracji, gdy traciła już ona wigor i rację bytu. Pozytywizm przeżywał jako romantyczny pogrobowiec, obcy jego ideom.

Kierunki niegdyś żywotne — na schyłku cechuje z reguły estetyzm, przy cechach niejakiej wtórności, „literackości".

Przyszedłszy po wielkich mistrzach, nie dorównywując im geniuszem, Norwid nie miał dość silnych własnych idei, by się przeciwstawić „wieszczom". Poeta o silnym poczuciu artystycznym, swoistym darze słowa, Norwid pracował raczej nad wariantami dróg, które torowali poprzednicy. Mniej zaabsorbowany generaliami, posiadał niepokojącą subtelność w splataniu obrazów, układaniu nowych zestawów brzmieniowych. Niejasność treściowa, związana z niejasnością poglądów w sprawach ogólnych, nieraz kontrastowała z precyzją w opracowaniu szczegółów.

Przy tym wszystkim Norwid usiłował zachować postawę wieszczą. Zjawisko w gruncie rzeczy i u poprzedników dość anachronistyczne, stawiało go w nowych warunkach wprost poza czasem. Wieszczo-apostolski ton pozostawał w ciągłym sporze z artystowskimi raczej tendencjami poety. Mieszanie oschłych i wtórnych wywodów doktrynerskich ze stylizatorstwem poetyckim nudziło współcześników, ale miało swój smak dla poetów następnych generacji, cierpiących na anemię tematu. Nastroje epoki tłumaczyły jego pesymizm.

Norwid gorycze klęsk powstańczych wypił do dna. Dla poprzedniej generacji klęski i rozczarowania nie przedstawiały się tak beznadziejnie. Pogrobowiec emigracji, oderwany od nowych sił tworzących życie, Norwid posuwa pesymizm

do nihilizmu. Brak pozytywnych treści zastępuje dogmatycznie pojętym katolicyzmem, ślepym posłuszeństwem dla Watykanu (co poróżniło go w r. 1848 z Mickiewiczem); jego wsteczne stanowisko ujawniło się szczególnie w r. 1871.

Wiele rysów upodabnia Norwida do romantyków niemieckich na przełomie XVIII i XIX stulecia — można wskazać zresztą analogie społeczne. Łączy go z nimi postawa ironii romantycznej — obca w gruncie Mickiewiczowi. U Słowackiego widzimy ironię i sarkazm w zacięciu częściowo satyrycznym, ale nie staje się to filozofią poetycką. Norwid w ironii romantycznej znajduje sposób ujęcia podstawowego nieładu świata, jak i dysharmonii losu osobistego. To nie sarkazm wynikający z oburzenia, połączony z dążeniem do naprawy tego, co złe. Zgryźliwość Norwida zbliża go prawie do cynizmu (w znaczeniu filozoficznym oczywiście), czego przykład stanowić może słynne zakończenie wiersza *Fortepian Szopena* z owym „Ciesz się, późny wnuku".

Mankamentem podstawowym poezji Norwida wydaje się brak silnych namiętności, tak społecznych jak i osobistych — sprawa ostatecznie decydująca dla treści poetyckich. Znamienny komentarz daje tu nam los jego dramatów. Sądząc z opinii W. Feldmana należą one do arcytworów w tym rodzaju. A jednak w czasie gdy uważane za niesceniczne dramaty Mickiewicza, Słowackiego, Żeromskiego odnosiły wielkie sukcesy teatralne — sztuk Norwida prawie nie wystawiano; a nieliczne próby nie miały powodzenia. Znowu dlatego, że poetyckie rezonerstwo góruje w nich nad namiętnością. Tu Norwid stał się na powrót prekursorem pewnych tendencji w okresie późniejszym, gdy skłonność do wyolbrzymiania spraw specyfiki warsztatowej na niekorzyść treści wzruszeń ludzkich (opatrywanych epitetem „bebechowości") wiązała się z podstawowym kryzysem wartościowania świata, który drążył przecież nie tylko sztukę i poezję.

Ale poeci tej miary, co Cyprian K. Norwid, nie dadzą się ująć w jednolite formuły. Tendencje artystowskie Norwida, które zdawały się z niego robić promotora estetyzmu i haseł „sztuki dla sztuki", wiązały się z pewną „literackością" jego utworów. Jednak na konto autora *Quidam* nie zawsze słusznie zwalano grzechy hermetyzmu poetyckiego i estetyzmu. Mimo wszystko wspomniana już wieszcza postawa musiała się łączyć z pouczaniem rodaków.

Nie na tym kończą się sprzeczności, w które obfituje pisarstwo Norwida. W swej doktrynie artystycznej, mając w zasadzie konserwatywne nastawienie ideowe, nie pozostał obcy pewnym ideom związanym z propagandą socjalną owego czasu. Jego słynne zdanie „Sztuka chorągwią na prac ludzkich wieży" w sposób obrazowy dawało przecież inne pojmowanie rzeczy niż hasło „sztuka dla sztuki". Z kolei Norwid stał się patronem dla wielu artystów, którzy by chcieli „społecznikować" niejako ogólnie, w sposób umiarkowany, jak poeci „Kwadrygi". Hasło „sztuki uspołecznionej", pojmowane z norwidowska, nie miało wyraźnej treści postępowej, bo nie określało kierunku tej uspołecznionej sztuki.

Niżej wrócę jeszcze do oddziaływania Norwida na Gałczyńskiego, zwłaszcza pod względem formalnym. Ale wpływ filozofii artystycznej Norwida odbił się szczególnie w pierwszym okresie twórczości młodego poety.

Wysuwanie patronatu Norwida przez poetów „Kwadrygi" zdaje się tłumaczyć jeden jeszcze wzgląd — wobec charakterystycznego dla grupy eklektyzmu poetów początkujących taki patronat chronił przed pomówieniem o nadmierne podleganie oddziaływaniom aktualnym.

Sprawy te wiążą się ze stosunkiem do najbliższej tradycji poetyckiej, to znaczy do „Młodej Polski". Z poetów tamtego czasu największym mirem cieszył się Leopold Staff, pozostający zresztą w pełni weny poetyckiej.

Staff nie stworzył dzieł, które by wstrząsnęły współczesnymi lub choćby poruszyły w tym stopniu, co *Wesele* Wyspiańskiego czy *Hymny* Kasprowicza. Z drugiej strony Kasprowicz i Wyspiański nie pozostawili właściwie szkoły poetyckiej — mieli przeważnie niezbyt fortunnych naśladowców, lecz nie uczniów. Ze Staffem było inaczej — nie mając zbyt rozległego wpływu na publiczność stworzył, jeśli nie szkołę w ścisłym znaczeniu grupy uczniów — to szkołę stylu poetyckiego (co jest sprawą nieco innego rzędu).

Najlepiej uwydatni te rzeczy porównanie z Wyspiańskim. Jego pozycja „wieszcza", jak się to wtedy mówiło, była czymś anachronicznym, rozwój jego środków artystycznych wcześnie uległ manierze. Zarzucano mu jednostronność, ubóstwo składni poetyckiej, monotonię środków. Na rozwoju autora *Wesela* zaciążyły społeczne warunki środowiska krakowskiego, które go na wieszczym tronie wcześnie posadziło. Przy odmiennych warunkach stało się z nim częściowo to, co z Norwidem — przestarzały zasób idei skazał go na epigoństwo. Jego ostatnie zwłaszcza dramaty wskazywały na wyraźny schyłek. U naśladowców poety ujemne właściwości rosną, przechodzą w czczą frazeologię, galimatias stylizatorski. W końcowym okresie „Młodej Polski" wieszczowie zaczynali już bez mała chodzić stadami.

Ze Staffem inna sprawa. Niewątpliwie skupiał on w sobie cenne właściwości kultury poetyckiej doby parnasizmu i symbolizmu*: wielką chłonność, wrażliwość na przejawy życia epoki, choć bez mocniejszego angażowania się. Z wychodzących kolejno zbiorów jego poezji można by zrobić katalog idei oraz kierunków światopoglądowych, które zaprzątały inteligencję mieszczańską tamtej doby. Znajdziemy tam kolejno: indywidualizm zaprawiony nietzscheanizmem, imperializm, biologizm, kult siły, pochwałę wojny, religianctwo w stylu franciszkańskim, próby ludowości, pacyfizm, kult szarego człowieka itd.

Rzecz znamienna: dany kierunek, zakres idei przeważają w jednym tomie poetyckim, czasem w paru, w następnych przychodzą na warsztat nowe idee, nowy kierunek, wcielony w nienaganne obrazy, ze znacznym bogactwem wysłowienia, smakiem i kulturą poetycką. Oczywiście tej, jak powiadano, „proteuszowej zmienności" idei musiało odpowiadać usposobienie niezbyt skłonne do angażowania się w danym kierunku czy modzie intelektualnej. (Charakterystyczne są tu dramaty Staffa — bardzo mało dramatyczne.) Przy tym Staff, rzecz u poetów niezbyt częsta, umiał modernizować w porę swój warsztat artystyczny i robił to w ciągu swej długiej działalności artystycznej parokrotnie.

---

* We Francji symbolizm stanowił późniejsze w czasie przeciwstawienie parnasizmu — u nas oba kierunki zjawiły się jednocześnie.

Młodzi poeci znajdowali w nim to, czego sami potrzebowali najwięcej — kulturę artystyczną, sztukę pięknego pisania, zwrotność umysłu i stylu, radzących sobie z najbardziej odmiennymi sprawami oraz problemami. Pokazywał, jak ująć w bogatą a przecie pełną umiaru stylizację zarówno intymne przemyślenia liryczne, jak i jaskrawe przejawy pasji miłosnej, opisać krajobraz pięknie i z wdziękiem. Ówczesnym tendencjom odpowiadało też pewne przechylenie w stronę dekoracyjności.

Kultem poetów „Kwadrygi" cieszył się w większym bodaj stopniu Leśmian, który doprowadzał do perfekcji nastrojową stronę liryki młodopolskiej, idąc najdalej w rozpuszczaniu strony myślowej, logicznej utworu, przy tworzeniu luźnych elementów znaczeniowych. Zawikłane, pełne fantazji obrazy Leśmiana, z nalotem zmysłowo-mistycznym, z odrealnieniem, ugroteskowaniem życia powszedniego, bodajże patronują tej linii fantastycznej groteski, w którą się młody Gałczyński zanurzył po uszy. Zresztą Gałczyński, przy całej samowoli fantazji, mimo wszystko był konkretniejszy i zwięźlejszy. Leśmian w większym też stopniu wpadał w dekoracyjność, co przejmowało wielu młodszych. Niżej będzie okazja omówić ówczesne tendencje w tym kierunku.

Bardziej złożony był stosunek poetów „Kwadrygi" do naczelnego poety „Skamandra". Tuwim, mniej równy od Staffa, przewyższał go temperamentem, pasją wypowiedzi, skalą wielkiego talentu. Jego młodzieńczy zbiór *Czyhanie na Boga* zmodernizował liryczną wrażeniowość epoki. Wkrótce jednak poezja Tuwima weszła w swoisty kryzys tematyczny — na tle kryzysu ówczesnej poezji mieszczańskiej. Tuwim zagłębił się w pracę nad materią słowa pojmowanego absolutnie, w poszukiwaniu jakichś absolutnych bytów językowych próbował tworzyć metafizykę samowystarczalnego świata słów.

Stosunek części ówczesnych młodych do Tuwima charakteryzuje wiersz Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego pt. *Czyhanie na Boga.* Mamy tu jakby żal do Tuwima, iż nie stał się przywódcą najmłodszego pokolenia poetów. Można tu znaleźć potwierdzenie tego, cośmy mówili o dość antywzajemnych (używając kapitalnego wyrażenia Tuwima) stosunkach między „Kwadrygą" a „Skamandrem". Było tu właściwie niewykorzystanie wpływu ze strony starszych poetów. Starsi poeci nie bardzo wiedzieli, co z tym fantem robić — brak prozelityzmu stanowi cechę charakterystyczną dla tego typu zgrupowań. Dla „Skamandrytów" talent i „poziom" były dogmatami. Co nie wchodziło w zakres ich poetyki, dyskredytowali w myśl tych kryteriów bezwzględnie. Gnębiło to początkujących autorów o dużych brakach przygotowania i kultury literackiej.

Stosunek Gałczyńskiego do tradycji młodopolskiej ustalił się dość swoiście — pozostał on gorącym wielbicielem niektórych dzieł autora *Wesela.** Wspomina też ciepło Kasprowicza, niezbyt cenionego przez naszych neoparnasistów. Natomiast był, jeśli można tak rzec, antystafistą, a reputację poetycką autora *Ucha igielnego* uważał za przesadzoną. Te sympatie i antypatie wobec najbliższej tradycji poetyckiej są znamienne, pozwalają bowiem zrozumieć wiele rze-

* To, że go nieraz parodiował, nie pozostaje z tym stosunkiem w sprzeczności — zresztą parodie Gałczyńskiego mają za przedmiot manierę poetycką, „wyspiańszczyznę", która nie stanowi bynajmniej silnej strony twórczości autora *Wesela.*

czy w przyjęciu poezji Gałczyńskiego zarówno przez szeroką publiczność, jak i przez część fachowców od poezji.

Jeśli chodzi o wcześniejsze utwory Gałczyńskiego, staranniejsze zbadanie wykazałoby zapowiedzi czy związki późniejszych koncepcji. Jak bywa u początkujących poetów, kiełki oryginalnego talentu przebijają się wśród najróżnorodniejszych oddziaływań i wpływów tak swojskich, jak i zagranicznych. Nie będę ich tu wyliczał, zresztą czytelnik poezji Gałczyńskiego znajdzie najbardziej ulubionych poetów, wymienionych z nazwiska. Zdarzają się śród tych wierszy wprawki dla opanowania rzemiosła lirycznego — czasem rzeczy bardziej chropawe, ale też z większymi zadatkami oryginalności. Gałczyński dochodził do własnego stylu później i trudniej niż inni poeci tej epoki.

Charakterystyczny dla filozofii poetyckiej Gałczyńskiego w tym okresie jest wiersz *Zoo* drukowany w „*Kwadrydze*" w r. 1929. Stanowi on rodzaj króciutkiej rewii, gdzie w zwięzłych, parowierszowych epigramatach prezentują się różne stwory urojone i rzeczywiste. Poeta przemawia tak:

Jako z pustego w próżne
świat się w wierszach przelewa...

Pojmowanie literatury jako zajmującego przepływu obrazów, w których autor nie musi się szczególnie angażować, wynikało z oddziaływania czasu, ale i odpowiadało widać ówczesnym inklinacjom osobistym Gałczyńskiego.

Dosyć wyraźną przenośnię zawiera żarcik wierszowany: *Na śmierć motyla, przejechanego przez ciężarowy samochód* (1929 r.)

Niepoważny stosunek do życia
figla ci w końcu wypłatał,
nadmiar kolorów, brak idei
zawsze kończą się wstydem i
są wekslem bez pokrycia.

Mamy tu nieco urwisowski autokrytycyzm. „Nadmiar kolorów, brak idei" — definicja dość trafna poezji Gałczyńskiego w okresie początkowym twórczości. Jego wiersze ówczesne mają wdzięk, świeżość, barwność, przy stosunku do świata lekceważąco-wymijającym. Ton ten zmienia się w miarę stykania się z różnymi sferami rzeczywistości.

Mówimy o poezji jako zwierciadle odbijającym rzeczywistość. Gałczyńskiego nieraz przyłapuje się na tym, iż używał zwierciadła w celu puszczania tzw. zajączków. Z drugiej strony nie można jednak tej lekkości i nonszalancji brać dosłownie. Wiadomo że opanowanie rzemiosła poetyckiego nie jest sprawą łatwą. W rzeczywistości Gałczyński wkładał ogromną pracę w odnajdywanie własnego wyrazu, co szło mozolnie, długo i z oporami. Ale też chętnie ten mozół ukrywał przez przekorę egzageracji.

VIII

Pierwszą książką Gałczyńskiego była powieść pod tytułem *Porfirion Osiełek czyli Klub Świętokradców*. Dla rozwoju poety w pewnym sensie osobliwość. Ogólnie biorąc, u poetów lirycznych silny wybuch twórczości występuje wcześnie, tak było z większością poetów tej generacji. Gałczyński inaczej — jako liryk rozwijał się dość trudno i późno.

Stan rzeczy w poezji tamtego czasu nie ułatwiał sytuacji debiutanta, którego dezorientowała mnogość „odkryć" treściowych i formalnych. Po przezwyciężeniu, na pozór przynajmniej, skostniałości ostatniego okresu „Młodej Polski" powstało mnóstwo programów, które jeśli nie rozwiązywały zagadnień, to przynajmniej, jak to się mówi, przewentylowywały je. Stanowiska były ustalone — w poezji mieszczańskiej ustaliła się nowa ortodoksja poetycka i nowe skostnienia. W ciągu kilku lat debiutowało parę dziesiątków utalentowanych poetów, dawał się zauważyć przesyt nadmiarem poezji.

W liryce następowało wyczerpanie tematyczne. W ramach nowej poetyki zarysował się kryzys treści, połączony z przesytem nowatorstwami formalnymi. Powtarzano dowcipy o zawierszonej bez miary polszczyźnie. Krytyka narzekała na brak debiutów w prozie. Być może, wpłynęło to na zajęcie się młodego poety prozą.

Pierwsza książka Gałczyńskiego była pomyłką artystyczną i myślową. Młody autor spłacił w niej daninę niektórym tendencjom owego czasu, zresztą w duchu własnych ówczesnych inklinacji. Postulaty „sztuki czystej", „czystej formy" w skrajnej postaci przedostawały się do prozy już od dość dawna. Zalecały one izolację sztuki od zagadnień społecznych, unikanie tendencyjności. Krytyka mieszczańska dowodziła, że to przytłumia wyraz artystyczny, przeszkadza w rozkoszowaniu się wartościami estetycznymi utworu.

Porfirion Osiełek niewiele miał wspólnego z tradycyjną powieścią. Akcja toczy się nie wiadomo gdzie, szczegóły życia stanowią mieszaninę z różnych czasów i środowisk. Pieniądzem obiegowym jest starorzymska sestercja, ale policjant nosi angielską nazwę konstabla. Akcja pozbawiona logiki — w przyjętym znaczeniu — idzie szlakiem niespodziewanych pomysłów, obrazów, skojarzeń o fantastycznym przebiegu. *Porfirion Osiełek* przypominał nieco fantastyczne opowieści romantyczne. Ale traktował wątki jeszcze bardziej dowolnie, postacie są kukiełkami, poruszanymi mechanicznie przez zachciankę autorską.

Teatr marionetek mocno wówczas frapował Gałczyńskiego, na co wskazuje wiersz pt. *Pinokio*. Z tego teatru zjawiło się nazwisko bohatera. Buratino (osiołek) stanowił popularną postać kukiełkowego teatru włoskiego, jak i literatury dziecinnej. Ale kukiełki wymagają określonego charakteru typów i żywej akcji. W *Porfirionie Osiełku* tempo narracji słabe, wydarzenia mało ciekawe — powieść nuży mimo niewielkich rozmiarów. W niektórych ustępach można odnaleźć próbki satyry czy karykatury obyczajowej, lecz kaprysu fantazji autora nie wiąże nic. Zbrakło też werwy komicznej. Satyra nie posiada wyraźnego celu, brak intelektualnej kontroli materiału. Całkowita dowolność koncepcji autora, ostentacyjnie bluffującego czytelnika odrealnianiem opisywanych spraw, powoduje anemię obrazów. Ogólnie biorąc *Porfirion Osiełek* stanowi

interesujący przykład nieporozumień, w które wprowadziły młody talent mody literackie owego czasu.

Powieść nie wzbudziła nawet tego zainteresowania, jakie towarzyszy eksperymentom — nie była rewelacją nawet formalną. Prozę fantastyczną na pograniczu poezji uprawiali inni autorzy z większym sukcesem. Fantastykę liryczną w prozie, przy dużym mistrzostwie stylizatorskim, uprawiał Iwaszkiewicz. Utwory Stanisława I. Witkiewicza stanowiły ironiczne przedrzeźnianie powieści realistycznej (której ten pisarz nie uznawał za rodzaj artystyczny). Najwybitniejsze osiągnięcie prozy koncepcyjno-fantastycznej stanowiła opowieść Aleksandra Wata *Bezrobotny Lucyfer* (w zbiorze opowiadań pod tym tytułem). Ale *Bezrobotny Lucyfer* zawierał znaczny ładunek satyry aktualnej, przemawiającej wyraźnie.

Zaangażowanie się autora w temat musiało być znaczne — świadczy o tym powrót *Porfiriona Osiełka* w późniejszej twórczości poety, tym razem w teatrzyku „Zielona Gęś". Miano to odziedziczyła jedna z marionetkowych figur teatrzyku (niekiedy stanowiąca *porte parole* autora). Nieraz wypadnie jeszcze podkreślić charakterystyczny rys uporu, z jakim Gałczyński, artysta, pomawiany o uleganie kaprysom i lekkomyślność, trzymał się niektórych wątków i pomysłów, przekształcając je w różny sposób. To, że *Porfirion Osiełek* został wprowadzony w sferę zagadnień, zaprzątających autora po roku 1945, świadczyłoby, iż pierwotnemu wprowadzeniu tej figurki towarzyszyły przemyślenia, którym autor nie potrafił w owym czasie dać wyrazu bardziej przekonywającego.

Następną publikacją był poemat *Koniec świata,* wydrukowany oddzielnie (w 1930 r.) i noszący podtytuł *Wizje świętego Ildefonsa, czyli satyra na wszechświat.*

W poezji katastroficznej znajdował swoisty wyraz kryzys ustroju, wyrażony symbolami katastrofy kosmicznej, światowej. Prawzór tej literatury stanowiła jak wiadomo Apokalipsa, zjawiska te występują ze sobą w powiązaniu nie po raz pierwszy. Kryzys i schyłek ostateczny antycznego społeczeństwa niewolniczego znamionowały również wizje końca świata. (Rzecz jasna w starożytności odgrywało to rolę odmienną.)

Nawiasem mówiąc, owa literatura katastroficzna miała u nas swojskie tradycje. Książeczki opowiadające o końcu świata należały z dawna do artykułów literatury straganowej, niewiele mniej popularnych niż senniki. Te straganowe apokalipsy impregnowały bodaj Gałczyńskiego na działanie poezji katastroficznej. Apokaliptyczny temat, ujmowany dramatycznie przez innych poetów, potraktował Gałczyński w sposób kpiarski. Autor dość niefrasobliwie rozdziela satyryczne pchnięcia w różne strony. Obrady butaforyjnego senatu uniwersyteckiego kończy tak:

To mówiąc wyszli stuknąwszy pulpitami
jak w polskim sejmie.

Przy innej okazji wtyka szpileczkę kolegom, bawiącym się pseudospołecznymi motywami (w obrazku tramwajarza, spokojnie obmiatającego szyny):

Mój Boże, jaki śliczny
proletariacki pejzażyk!
Tego samego zdania
byli bolońscy poeci:
Przecież to niesłychane!
Tramwajarz, no i śmieci.
Zaraz wiersze pisali,
deklamowali słodko:
Choć źle ze światem,
proletariatem
pobawmy się jak grzechotką.

W poemacie panuje iście jarmarczny ruch i zgiełk. Wyszydzone zostały wszystkie powagi, od papieża i świętych pańskich poczynając. Materiał układa się na sposób rewii — przeglądu obrazów, szeregujących się, tłoczących, mieszających ze sobą. Autor przeskakuje z sali obrad na ulicę, do tawerny studenckiej, do warsztatu cieśli, do szpitala, daje obraz tłumu ulicznego czy demonstracji butaforyjnej. Przedstawione to żywo, zręcznie, ba, z wirtuozerią. Zresztą kpiarstwo bywa miejscami ponure i ciężkie, jak cały ten świat schyłku kapitalizmu, któremu z różnych stron kres wieścili apokaliptyczni wieszczkowie. Ale poeta coraz rozładowuje nastrój, niekiedy przy użyciu sztuczek technicznych — jak parodia niedołężnego wiersza w zakończeniu:

Kosmiczna zaczęła się chryja
Z całą straszliwą atmo-
sferą. Vide św. Jan
Apokalipsa — Pathmos:
Słońca zgasły i gi-
nęły, tonęły w oddali.
Gwiazdy spadały jak figi...

Te sztuczki spotyka się u Gałczyńskiego dość często, zresztą stanowią one parodystyczną reakcję na rozpowszechnienie biegłości wierszowania. Podobnie w cyrku pojawia się figura na pozór niedołężnego akrobaty czy żonglera, który osiąga efekt naśladując niedołęstwo przy oczywistej precyzji ruchów.

Koniec świata był pierwszym utworem Gałczyńskiego, który zdobył mu sukces, zresztą w ciasnym kręgu czytelniczym. Mamy tu już w zarodku większość cech znamionujących oryginalny talent — bujność obrazowania, w użyciu wyrafinowanych (a nieraz już ogranych) chwytów nowej poezji jakąś pierwotną świeżość, drwinę pomieszaną z aluzjami głębszego spojrzenia na rzeczy. Występują też właściwości ujemne, które tej poezji długo jeszcze miały towarzyszyć — bezpostaciowość własnego stanowiska.

Koniec świata wskazywał na ustalenie się stylu poetyckiego, który miał przetrwać we wczesnym okresie twórczości Gałczyńskiego. Pojmowanie poezji w znacznej mierze wywodziło się z jego dotychczasowej praktyki literackiej.

W literaturze rzeczą arcyistotną jest problem właściwego wartościowania zjawisk — tego nie zastąpi ani talent, ani opanowanie techniki wypowiedzi.

U Gałczyńskiego w tym względzie panowała chwiejność, wynikająca z postawy wobec zagadnień czasu. Towarzyszyła temu skłonność do operowania konstrukcjami ideowymi, w które sam wkładał niewiele wiary. To nie mogło wystarczyć na długo. Zresztą problem rozpadu systemu wartościowania zjawisk nie dotyczył jedynie naszego poety, mamy tu jeden z najważniejszych elementów kryzysu literatury i poezji ówczesnej.

IX

Stanowisko artystyczne Gałczyńskiego, jak wiadomo, wywoływało i wywołuje po dziś dzień najróżniejsze sądy. Obok zarzutu lekkiego traktowania spraw światopoglądowych, spotykał go i zarzut lekkiego traktowania poezji, mało poważnego, ba, przynoszącego ujmę samemu zawodowi poetyckiemu. Istotnie, znajdziemy u Gałczyńskiego niejedną wypowiedź, sprowadzającą sztukę, poezję do szarlatanerii, tricków, sztuczek itp. zwodzicielstwa. Powstaje pytanie, co tu było prawdziwym stanowiskiem poety, a co należy złożyć raczej na karb egzageracji, czy, jak stary Twardowski powiadał, „poetyckich przysad". Jeśli owe „przysady" odrzucimy, pozostaje nawiązywanie do średniowiecznych żonglerskich czy rybałtowskich koncepcji poezji.*

Stylizacje anachroniczne spotykamy z dawna w dziejach poezji. Taką stylizacją było też u romantyków pojmowanie poety jako wieszcza lub rapsoda. Jakiż cel miały owe stylizacje? Gdy Mickiewicz, Słowacki, Krasiński oraz ich naśladowcy ustalali założenia poezji wieszczej, chodziło w gruncie rzeczy o wyjście poza granice umowne poezji w potocznym rozumieniu — zerwanie z konwencją poezji jako sfery zawodowców od pięknego pisania. Na tym polegał sens owej skądinąd anachronicznej stylizacji.

Tu tradycyjna niechęć do utrzymywania się w specyfice zawodowej wydaje się związana z istotą oddziaływania poezji. Zawodowość w każdej dziedzinie nasuwa pojęcie technicyzmu. Gdy o fachowcu z jakiejkolwiek dziedziny powiemy „doskonały technik" — może być inżynierem, chirurgiem, nawet pianistą — będzie to pochwała bezsporna. Ale gdy o poecie mówimy „doskonały technik", nic nie dodając, pochwała staje się wątpliwa. Weźmy np. bagatelizujący stosunek do spraw techniki poetyckiej u Mickiewicza — oczywiście to lekceważenie spraw technicznych było u niego pozorne, dawał raczej do zrozumienia, że nie o to przecież chodzi, nie to jest najważniejsze, chodziło o wysunięcie treści poetyckiej na pierwszy plan.

W tym zestawieniu traktowanie poety jako iluzjonisty, żonglera, magika tylko na pozór wyda się zniżaniem roli poety i poezji. Bliższe założenia tej stylizacji w porównaniu ze stylizacją „wieszcza" tłumaczą odmienne zasady oddziaływania społecznego.

W stylizacji wieszczej u klasyków naszej poezji chodziło przede wszystkim o wykroczenie poza krąg poetyckiej umowności, wyjście poza oficjalne pojmo-

---

* Żongler w średniowieczu francuskim odpowiadał mniej więcej temu, co u nas rybałt — jego zawód obejmował obok różnych sztuczek recytacje tekstów i elementy gry aktorskiej — było to jakby pierwotne połączenie cyrku i teatru.

wanie poezji. Tu mamy na pozór zupełną odwrotność: już nie wieszcz, ale żongler, kuglarz, ba, nawet clown przewracający kozły. Jednak w przesłankach wspólne jest usiłowanie wyjścia poza oficjalną sferę poezji, zniweczenie umownej granicy zetknięcia się z masą odbiorców — tylko że wieszcz robił to przemawiając do ludu z podniesienia, a żongler wchodził bezpośrednio w tłum.

Miało to już swoją tradycję. Przypomnijmy refleksje Boya Żeleńskiego ze *Spowiedzi poety* w *Słówkach:*

Czy jestem tańczącym faunem
Na gaju świętego zrębie,
Czy tylko cyrkowym klaunem,
Co sam się pierze po gębie?...

Czym owoc duszy mej rodził
W żywota pobożnych mękach,
Czym tylko figlarnie chodził
Po jasnym świecie na rękach?...

Przeciwstawienie utrzymane w ramach konwencji młodopolskiej, święty gaj, faun, zbożne męki twórcy — frazeologia wysokiej poezji symbolizmu.

Sposobem boyowskim, lekko, mówi się o sprawach dla świadomości pisarza arcyważnych. Chodzi tu przecież o pisarza, który od sowizdrzalstwa — humorystyki kabaretowej, „błazeństw" w potocznym rozumieniu miał przejść w ciągu lat dziesięciu do spraw bardzo poważnych. Moment charakterystyczny dla tego okresu — publicystyka Boya nie miała początkowo zamierzeń programowych. Boy-publicysta wypłynął na fali przewrotu w opiniach — przewrotu w świadomości społecznej. Jego rewizjonistyczne wypowiedzi traktowano początkowo jako wybryki literackiego *„enfant terrible"* — sam często przybierał taką pozę. Bez końca wypominano mu „Zielony Balonik".

Gdy ludzie poważni, matadorzy opinii mieszczańskiej, zaczęli reagować ostro na powtarzające się rewizjonistyczne wypady Boya, z początku oganiał się przed nimi, pisząc o sobie: przecież jestem błaznem, czego ode mnie chcecie? Czy to znaczyło, że kajał się przed nimi? Nic podobnego. Znaczyło to po prostu: odczepcie się, szanowni panowie, to nie dla was — ludzi poważnych i uczonych, pozwólcie zabawiać publiczność, jak ja to rozumiem.

Zjawisko, mające poważną parantelę w dziejach myśli*. Z punktu widzenia ustalonego porządku społecznego nowe zjawiska zdają się często absurdem, niedorzecznością i jako takie są przyjmowane przez szerokie rzesze, wychowywane w tradycyjnym myśleniu. W tych warunkach pisarz operujący paradoksem absurdu spełnia rolę dwojaką: stawiając na głowie istniejący porządek myślenia, przez zachwianie starych pojęć toruje drogę nowym zjawiskom i nowym formom życia społecznego. Humorystyczny sposób ujęcia sprawy stanowi też osłonę przed atakami obrońców tradycji — no i czasem dyspensę dla konserwatyzmu indywidualnego autora.

---

* Przypomnijmy choćby *Pochwałę głupoty* Erazma, *Gargantuę i Pantagruela* Rabelais'go oraz liczną progeniturę tych dzieł.

Tak było z Boyem. Świadek i działacz przewrotu w opiniach, zasadach, Boy — rzecz paradoksalna — sam niezupełnie uświadamiał sobie własną rolę i drwiną oganiał się przed zadaniami, które mu życie i warunki społeczne narzucały.*

I nie było wcale przypadkiem, że w trzydzieści lat po napisaniu przez Boya owej „spowiedzi" poetyckiej, pismo katolickie sformułowało prozą ten sam dylemat wobec Gałczyńskiego: „Wieszcz czy błazen?" Przesłanki w jednym i drugim wypadku są identyczne. Toteż należy ostrożniej traktować sprawę owego zniżania poezji.

X

To wprowadza nas w motywy żonglerstwa, kuglarstwa i błazenady, spotykane już we wczesnych utworach poety.

W ówczesnej symbolice Gałczyńskiego miano kuglarzy, szarlatanów, magików otrzymują tacy, którzy sprzedają świecidełka, wmawiają klientom cudowne leki lub zabawiają publiczność niewybrednym kuglarstwem ulicznym. Zresztą tradycyjne rozumienie ludowe podciągało pod tę kategorię wszelki ludek artystyczny, „co to nie sieje ani orze", który tańczy, śpiewa, wygłasza wiersze, pajacuje, połyka szpady itp. Takie pojmowanie rzeczy znajdziemy przecie jeszcze u figur współczesnego nam Wiecha. Przy rozpowszechnieniu oświaty, rozumieniu wytworów sztuki postawa taka staje się anachronizmem. Ale w dawnych czasach przez wiele stuleci tak na te sprawy patrzyli ludzie twardego trudu codziennego. Zresztą i w pojęciu przeciętnie wykształconego mieszczanina, nawet znającego i wyróżniającego pewne nazwiska i utwory, ogół zjawisk związanych ze sztuką współczesną stanowił domenę nieodpowiedzialnej cyganerii.

Obraz artysty jako igrca czy magika znajdziemy przecież zresztą u poetów dawnych. Była w tym swego rodzaju egzageracja: chcecie nas traktować jak szarlatanów, no to proszę, macie...

Weźmy rodzajową stronę wiersza *Ulica szarlatanów*. Ludzie niesamowici, dotknięci pewnym *odium* społecznym, pijący dziwne alkohole, przerażający, bluźnierscy, czynią praktyki wchodzące w zakres czarnej magii, przeklinają Jezusa Chrystusa i Jehowę, mówią źle o papieżu i Watykanie — przy jakichś aluzjach astrologicznych. Trąci to pogłosami tajemniczych gadek o masonach, krążących wśród dołów społecznych owego czasu. Pokrewny tematem późniejszy wiersz to *Kryzys w branży szarlatanów*. Zaczyna się w sposób charakterystyczny:

Słoneczko z ruskich bylin
już się na zachód chyli...

---

* Raz przeczytawszy o sobie długi artykuł pt. *Problem Boya* — rzekł zdziwiony czy raczej zdziwienie udając: „Nie wiedziałem, że mam taki długi problem". Początkowo Boy wolał raczej nie zdawać sobie sprawy z zakresu swej działalności. Wynikało to z jego dyspozycji osobistych, które skłaniały go raczej do rozsądnego konserwatyzmu.

Jak słońce, które świeci nad bazarem, nie autentyczne, ale z bylin — tak samo i cały targ jest raczej symboliczny. Zgorączkowany szarlatan darmo zaschniętymi ustami wychwala i zaleca swój towar groszowych złudzeń. Słowa pogodnego kuglarstwa zamierają mu na ustach — wyziębia je groźna, przykra rzeczywistość.

Ale krzyk nie pomaga,
wszyscy mówią, że blaga,
sztuczki w diabelskim pudle.

Kryzys w branży szarlatanów pisany był w kilka lat po *Ulicy szarlatanów* — oba wiersze otrzymały zakończenie modlitewne: „Odpuść grzechy szarlatanom, Panie Boże!"

Więc ty, Najświętsza Panno,
dopomóż szarlatanom,
by nie pomarli zimą, jak wróble.

(Kryzys w branży szarlatanów)

„Szarlatanów" zleca się opiece sił nadprzyrodzonych — włączenie nader znamienne kompleksu szarlatańskiego w sprawy religijne spowodowało, iż jedno z nacjonalistycznych pism oskarżyło ten wiersz o bluźnierstwo.

Cechę znamienną cygańskiego okresu w życiu i twórczości poety stanowi potrząsanie uciesznymi rekwizytami, ostentacyjne trzymanie się w świecie szychu, świecie fikcyjnych wartości, kuglarstwa i szarlataństwa, co stanowi osłonę wewnętrznych rezerw światopoglądowych.

W wierszu *Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego* powiedziano o poecie „taumaturga, bufon, hochsztapler" — krytycy chętnie ową autocharakterystykę powtarzają. Ale tamże napisano o poecie:

robiący tricki lepsze niż święty Franciszek.

Święty Franciszek z Asyżu był nieoficjalnym patronem cyganerii — żaden ze świętych pańskich nie miał tak obfitej literatury, bez mała co drugi poeta składał hołd franciszkanizmowi wierszem, a czasem nawet książeczką. Franciszkanizm torował drogę swoistemu pojmowaniu chrześcijaństwa i jego praktyk jako kuglarstwa bożego. Stąd polecanie szarlatanów, igrców siłom niebieskim. W tradycji franciszkańskiej istniała też figura mnicha — sowizdrzała, brata Jałowca, ucznia św. Franciszka — doprowadzająca ideał ascezy do absurdu.

W tradycyjnym systemie wartości religia stała wysoko. To zestawienie dopiero daje właściwą perspektywę na owo zniżanie sztuki oraz poezji — zniża się nie tyle, nie tylko poezję i poetów, ale całą, by tak rzec, maszynerię nadbudowy religijnej. W tym był swoisty system.*

* Niedawno *„Tygodnik Powszechny"* w artykule poświęconym zmarłemu niedawno głośnemu malarzowi Matisse'owi cytował jego wywód o Bogu jako sztukmistrzu. Matisse przebywał w tym samym kręgu idei, co w owym czasie Gałczyński — mitologii chrześcijańskiej, transponowanej w swoisty sposób na życie współczesnej sztuki. O tej mieszaninie religianctwa z estetyzmem będzie jeszcze okazja wspomnieć.

Piszący o Gałczyńskim znajdowali się w kłopocie, jak zaszeregować jego styl poetycki. Z jednej strony wielka kultura literacka, oparta na stałym obcowaniu z pismami klasyków, wyrafinowanie formy, przy dużych analogiach do tak zwanej awangardy — z drugiej strony brukowy ton, prymitywizm, nie zawsze wybredne kawały, szych i świecidełka. Widziano w tym sprzeczności wynikające z nonszalancji i małej pryncypialności w pojmowaniu sztuki. Ale styl poetycki to nie jest coś wytworzonego, wykoncypowanego jednorazowo — jego powstawanie ma swoją historię i nie tylko dyspozycje poety stanowią tu czynnik rozstrzygający. Do dziejów wytwarzania się stylu Gałczyńskiego powrócę jeszcze. Tu pragnę zwrócić uwagę na czynniki zewnętrzne formowania się tego stylu. Grały tu rolę i niepowodzenia, które spotykały poetę w pierwszych latach.

„Awangarda" ówczesna potrafiła zachwiać poczuciem kanonu poetyckiego, mnóstwo spraw podała w wątpliwość, ale nie potrafiła stworzyć nowego stylu dla mas. Futurystom zdawało się, iż potrafią rozpowszechnić swe utwory przez uproszczenie ortograficzne (skasowanie „rz", „ch", „o kreskowanego" itp. według wzoru głośnego w swoim czasie almanachu *Nuż w bżuhu).* Ale ostatecznie nie ortografia stanowiła największą przeszkodę w upowszechnieniu poezji.

Sprawy te tkwiły zresztą mocno w świadomości wielu ówczesnych poetów. Hasła wyjścia na ulicę, „sztuka na ulicę" kończyły się przeważnie na krzykliwych afiszach rozlepianych na słupach ogłoszeniowych i na urządzaniu skandali o reklamowym zacięciu. Jeśli ubocznym skutkiem działania futurystów było częściowe rozbicie dawnych poglądów na poetyczność, otwierało to przecież drogę nowemu stylowi, którego futuryści nie potrafili zrealizować.

Marzyli oni o masowym oparciu — pisali nie bez wdzięku o proletariacie, jak Jerzy Jankowski (podpisywał się „Yeży Yankowski"):

Niebieskie oczy proletariatu
To jest niebieski ponad Polską świt...

aby dorymować do tego „międzynarodowy futuryzmu mit". Ale gdy chodzi o dostępność, ich wiersze docierały słabiej niż utwory poezji akademickiej.

Istniało u nas w tym czasie wierszopisarstwo brukowe. Upowszechniali je m.in. piosenkarze, którzy wędrując po podwórzach wykrzykiwali swe utwory (trudno powiedzieć: śpiewali) i zbierali groszaki zrzucane z okien — rzecz oczywista sztukę swą uprawiali nie w dzielnicach reprezentacyjnych (ulica Towarowa, gdzie mieszkał Gałczyński, upamiętniona w jednym z jego wierszy, do nich nie należała). Utwory te jakoś chwytały, posiadały one swoistą ekspresję przy nędznej często formie. Treścią ich były w owym czasie krwawe dramaty rodzinne, wspominki o pierwszej wojnie światowej, historie głośnych przestępców itp. Z biegiem czasu wpływy tego brukowego folkloru odbijały się coraz mocniej na poezji Gałczyńskiego — nie wyrugowały one sztuki poetyckiego, nabytego wcześniej *„bel canto"*, ale wymieszały się w sposób arcyoryginalny.

Nastąpiło to przy zluźnieniu norm tzw. poziomu artystycznego.

Sandauer w szkicu o Gałczyńskim wyjaśnia uderzającą nierówność jego stylu poetyckiego odrzuceniem zasady wyboru. „...śladem Szekspira i Rabelais'go — odrzuca on podstawową dla późniejszej sztuki mieszczańskiej zasadę wyboru, w myśl której artysta — dla obiektywnej, ponadindywidualnej doskonałości —

powinien się wyrzec pewnych elementów swej natury" *(Poeci trzech pokoleń)*. Słusznie, choć wątpliwe jest, czy działały tu wysokie oddziaływania literackie. Zachwianie tego, co stanowiło podstawę wyboru, zachwianie zasad wartościowania zjawisk — stanowiło cechę ogólną ówczesnego kryzysu myślowego.

Ta zasada twórczości literackiej Gałczyńskiego była kamieniem obrazy dla części kolegów po piórze. Jego wrogowie, których nie brakowało, mieli dzięki temu dość ułatwione zadanie — łatwo im przychodziło zbieranie przykładów, dowodzących, iż jest to poeta mierny czy też grafoman. Co, nawiasem mówiąc, tłumaczy zajadłość, którą Gałczyński odpłacał niektórym ówczesnym koteriom literackim *.

Jeśli rozpatrzymy sprawę tego stylu poetyckiego w toku jego powstawania, to wyjaśni się niejedno. Nie ma wcale sprzeczności między wyrafinowaniem estetycznym, przywiązaniem do tradycji, do klasyków i wręcz brukowym tonem niektórych erupcji poetyckich. Może stanowiło to czasem oznakę jakiegoś braku porządku myślowego. Gałczyński nie należał do piszących według przemyślanych założeń. Raczej empiryk, powodował się doświadczeniem praktyki. Musimy jednak pamiętać, iż wykraczanie poza reguły poetyckie, naruszanie elementarnych zda się zasad, mogło przynosić sukcesy tylko w wypadku żelaznej znajomości podstaw sztuki, zaczerpniętych u starych i z dawna wypróbowanych mistrzów.

Istotnie, poezja Gałczyńskiego robiła niekiedy wrażenie prestidigitatorstwa czy ekwilibrystyki technicznej. Ale tylko dzieci mogą sobie wyobrazić, iż dla żonglera czy ekwilibrysty wykonywanie owych przedziwnych czynności stanowi zabawę — w istocie rzeczy te oparte są na wytrwałej pracy i znajomości zasad sztuki, utrwalanych i rozwijanych przez stulecia.

Wspomniałem tu o analogiach z cyrkiem, co uważa się często za coś przynoszącego ujmę. Gałczyński był gorącym wielbicielem starej, sławnej sztuki cyrkowej. Mówiąc o cyrku wchodzimy zresztą w specjalną sferę, by tak rzec, wpływologii.

Tradycyjna, dziś zdyskredytowana, ale utrzymująca swoje pozycje, wpływologia opierała się na porównywaniu i zestawianiu tekstów poetyckich czy literackich w celu odkrycia wzorów czy naśladownictwa. Ale porównanie starych tekstów jest z punktu widzenia praktyki artystycznej robotą dość papierową, zwłaszcza gdy chodzi o poezję. Najbardziej nowatorscy i oryginalni poeci mają tych wpływów mnóstwo — przy tym w znacznej mierze łączy się to ze sprawami technicznymi, nie zawsze miarodajnymi dla ideologii poety.

Sprawę ciekawszą stanowi wzajemne oddziaływanie sztuk na siebie. Nie są to, rzecz oczywista, rzeczy nowe — pisano o tym rozprawy o nieprzemijającym znaczeniu. Ale rzeczy te w każdej epoce wyglądają nieco inaczej.

Problemy, o których tu mowa, występują przy rozważaniu twórczości Maja-

---

* Oczywiście należy tu wziąć pod uwagę — aczkolwiek nie jest to sprawa rozstrzygająca — względy zarobkowe. Utrzymywać się z pisania w ówczesnych warunkach wcale nie było łatwo. Gałczyński współpracował z pismami humorystycznymi, które posiadały renomę literacką, jak *„Cyrulik Warszawski"* czy *„Szpilki"*. Ale pisywał też we *„Wróblach na dachu"*, które takiej renomy nie miały. Niektórzy ówcześni poeci zarobkowali w kabaretach. Ich obliczone na doraźny zarobek rzeczy pozostały w przepaściach archiwów owych teatrzyków — mało kto je identyfikował. Gałczyński podpisywał nawet kawałki oparte czasem na jednym koncepcie; niekiedy nawet konceptu nie stawało, co zdarza się przecież najbardziej renomowanym felietonistom.

kowskiego, jednego z reformatorów poezji nowoczesnej. Podstawowym zagadnieniem dla Majakowskiego było znalezienie form wypowiedzi, które, zachowując istotę poetyckiego oddziaływania, pozwalały na wprowadzenie nowej treści społecznej. Sięgnął do tych form, które dawniej, jako przeznaczone dla mas, uchodziły za drugorzędne czy niższe.

Uderzającym przykładem są m.in. jego sztuki teatralne. Misterium w tamtych czasach uchodziło za najwyższą formę teatralną, teatr buffo — za pospolitą, niską. Majakowski pisząc sztukę o rewolucji nadał jej tytuł *Misterium — buffo*. Łącząc rodzaje uważane za przeciwstawne, osiągał dwojaki cel: zniżał to, co stanowiło dziedzinę misterium, podnosił pierwiastek „buffo", będący czymś społecznie niższym. Podobnie inna sztuka Majakowskiego, *Łaźnia*, ma podtytuł: *Dramat z cyrkiem i fajerwerkiem*. Dramat reprezentował wartości wysokie, cyrk niskie. Mieszanie tych rzeczy stanowi rys istotny poetyki Majakowskiego i jego teorii sztuki. Wpływ Majakowskiego na ówczesną poezję był u nas znaczny, nie ograniczał się on bynajmniej do lewicy. Praktykę Majakowskiego w znacznej mierze przejmowano w kategoriach techniki poetyckiej. Oczywiście w takich wypadkach trudno rozdzielić ściśle obie kategorie wpływów — oddziaływania poetyckie, estetyczne zazębiały się z ideologicznymi.

Zawziętość, jaka towarzyszyła z dawien dawna sporom estetycznym, tłumaczy się tym, iż miały one swój odpowiednik społeczny. Co w filozofii odźwierciadlało się w formie poniekąd pseudonimowej, w sztuce domagało się wyrazu bezpośredniego. Z dawien dawna mieszanie rodzajów, niweczenie ustalonych różnic w hierarchiach rodzajów artystycznych, towarzyszyło naruszaniu istniejących hierarchii społecznych.

O tych sprawach należy pamiętać roztrząsając dylemat: wieszcz czy błazen? Widzieliśmy, jak doświadczony Boy nie przestraszył się podobnego dylematu — postawę mędrca umiał łączyć z „błaznowaniem", które było zresztą głębsze i rozsądniejsze, niż wiele tego, co głosili i pisali rzekomo poważni matadorzy opinii mieszczańskiej. Tak też było z Gałczyńskim. Wysokie pojmowanie poezji nie przeszkadzało mu — ku zgorszeniu znawców — bawić publiczność najniefrasobliwiej na pozór grubą clownadą, która nieraz zawierała więcej iście poetyckiej mądrości niż napuszone papierowymi subtelnościami wiersze wielu spośród jego antagonistów *.

XI

Krytycy widzieli w Gałczyńskim przeważnie poetę drobnomieszczaństwa, gloryfikatora powszedniości — poetę małego człowieka. ** W wyznaniach bohatera lirycznego znaleźć można niejedno dla potwierdzenia owej tezy. Tkwi w tym jednak możliwość zacieśnienia tematyki i uproszczeń, co się odbija na wywodach wspomnianych krytyków.

Pojęcie „szarego" ewentualnie „małego" człowieka szczególnie upowszechniło

* Zresztą zainteresowanie cyrkiem spotykało się w dawnej literaturze i sztuce (Degas, Toulouse Lautrec). W roku 1923 Antoni Słonimski wydał tomik poświęcony cyrkowi.

** Stanowisko takie wyraziło się w dyskusji, poświęconej Gałczyńskiemu w warszawskiej sekcji poezji ZLP. Wyraził je też Sandauer w studium *Poeta świętej powszedniości*, które już cytowałem.

się w okresie międzywojennym. Rozprawiali o nim politycy, ekonomiści, socjologowie mieszczańscy, zajmowała się nim literatura i film. Jak wiele uogólnień tego rodzaju, „szary człowiek“ był w gruncie rzeczy fikcją socjalną. Przy jej pomocy niwelowano konkretne różnice klasowe proletariusza, rzemieślnika, niższego urzędnika itd.

Problem małego człowieka zresztą nie powstał w naszych czasach. Już w wieku XIX stanowi on swoisty refleks tendencji arystokratyzmu mieszczańskiego, wzrostu kierunków przeciwstawiających się upowszechnieniu kultury, utożsamiających popularyzowanie, demokratyzowanie kultury z jej zagrożeniem czy upadkiem.

Pojęcie „szarość“ stanowi przeciwstawienie barwności, rozmaitości. Człowiek taki stanowi przeciwstawność człowieka silnego, „barwnego“, osobowości pełnej, bogato rozwiniętej, wyrastającej ponad tłum. A człowiek „szary“ to coś pogrążonego w tłumie, coś, co nie powinno być rozpatrywane poza tłumem.

Chwyt polegał na tym, że ustaliwszy te przygnębiające cechy bezbarwności, małości wyciągano szarego człowieka z tłumu i traktowano jako indywidualny okaz. Siła człowieka szarego z jego ograniczeniami polegała na występowaniu w masie. Jako przedstawiciel tłumu był potęgą, groźbą, schlebiano mu, odprawiano do niego istne nabożeństwa. Pojedynczo rozpatrywany, zdawał się czymś nudnym, raczej nieszkodliwym. Zakładano z góry, iż jego aspiracje umysłowe i materialne, biorąc pojedynczo, są niewielkie, zainteresowania ograniczone. Instynkt samozachowawczy podpowiadał mu, że nie ma po co wysuwać się. Skromność, szarość, to jego mimicra, to ułatwia egzystencję. A więc pełna odwrotność indywidualizmu burżuazyjnego — nielicznych wybrańców losu stać na rozwijanie potrzeb, na szerokie zainteresowania, bo mają środki na zaspokojenie tych potrzeb i zainteresowań.

Ta podwójna funkcja pojęcia szarego człowieka uwydatniła się w jego potraktowaniu w sztuce.

W literaturze pięknej problemy czasu przeważnie kondensowały się w postaci bohatera, symbolizującej niejako naczelne zagadnienia. Literatura pierwszej połowy XX stulecia, przy całej swej obfitości, nie ma bohatera, który by wyobrażał zagadnienia epoki, jak Don Kichot, Faust, jak w swoim czasie postacie Byrona.

Bohatera takiego znajdziemy w filmie. Charlie Chaplin był poetą i odtwórcą mitu owego „małego“, „szarego“, człowieka. Artysta, który potrafił narzucić swą wizję zarówno szerokiej publiczności jak intelektualistom, zaważył nad całym okresem. Dokoła Chaplina powstała cała literatura. Przygody człowieczka w długich, koślawych trzewikach, z laseczką, melonikiem natchnęły niektórych piszących do tworzenia istnego systemu mitologii społecznej.

Nie rozpatrując szerzej tych spraw, wspomnę o konsekwencjach artystycznego ujęcia typu. Sztuka w samym założeniu zawiera moment wyosobnienia, tego, co nazywamy monumentalizacją zjawiska. Bohatera dawnych czasów podnosiły na pewną wyżynę czynniki tradycyjne — pozycja społeczna, własny dom, rodzina, służba. W przeszłości określały one bohaterów środowiskowych, nadających się do traktowania poważnego czy monumentalnego.

Próby podobnego traktowania człowieka z nizin społecznych zalatywały sztucznością — o ile nie nadano mu specjalnej filozofii życiowej (np. Karatajew

w *Wojnie i pokoju* Tołstoja, Paweł z *Chama* Orzeszkowej) — grał wtedy kontrast między pozycją społeczną a wartością wewnętrzną jednostki.

Od czasów starożytnych domenę człowieka z nizin w sztuce stanowiła przede wszystkim groteska. Królowie, wodzowie, możni tego świata panowali w tragediach — sługa, niewolnik odgrywał się w komedii, farsie. Mały człowiek z wielkiego świata biedy, niedostatku, ograniczeń, poniżeń zżerających jego siły i obniżających wartości duchowe nie nadawał się do ujęć monumentalnych — groteska stanowiła jego broń przecim możnym.*

Na tym tle powstawały opowieści anonimowe, ujmujące typ prostaka o groteskowym stosunku do życia, zatrącającym o krytykę stosunków społecznych. Typy takie, jak Ezop, Sowizdrzał, Marchołt, dawały nieraz natchnienie zawodowym pisarzom.

W porównaniu z tymi dawnymi typami opowiadań nowoczesną groteskę filmową cechowały niespotykany nigdy zasięg i szybkość rozpowszechniania. Groteska stanowi istotny czynnik poetyzacji typu chaplinowskiego, niewymyślnego wątku niedostatku, głodu, niewybrednych sposobów zaspokajania potrzeb, wymuszonej służalczości, porywów buntu, z reguły śmiesznego, brutalności potrąceń i kopniaków, codziennego tchórzostwa i rzadkiego zrywu. Humor stanowi tu czynnik niezbędny wrażenia estetycznego — inaczej sprawy te byłyby przecież zbyt ciężkie do zniesienia, przyprawiałyby raczej o westchnienia i wycie potępieńcze.

Epikur pomieścił bogów w szczelinach świata. Włóczęga Chaplina przebywa niejako w szczelinach społeczeństwa kapitalistycznego, tam, gdzie się zjawia, zauważymy rysy, pęknięcia, rdzawienie, drobne działanie czynników niszczących — niepozorną grozę i okrucieństwo codziennej egzystencji dołów społecznych.

Humor łagodził okropność, otwierał czarodziejską furteczkę mitologizacji baśniowej. Wydarzenia przybierają obrót czasem znośny, czasem fantastycznie pomyślny *(Gorączka złota)*.

A przecież groteskowa filozofia, która tak bawiła, miała swą stronę posępną, groźną — pokazał to dalszy rozwój typu w *Dyktatorze*. Tradycyjny irracjonalizm zależności, kierującej życiem małego człowieka, stawał się groźną, niszczycielską siłą historyczną.

Nie mniej posępnie przedstawia się ta odwrotna strona typu w *Monsieur Verdoux* — rozkład moralny małego człowieczka, puszczonego samopas na wielkie fale kryzysu starego świata. I w tym wypadku ekshibicjonizm w przedstawieniu moralnej strony typu, wystawianiu na pokaz jego nędzoty, przybrał natężenie wprost demoniczne. Niewybredność moralna stanowiła przecież siłę typu, pozwalała mu się utrzymać na powierzchni. (Znamienne, iż bohaterowie nowszych filmów Chaplina w przeciwieństwie do jego dawnych filmów nie są już włóczęgami — mają zawód, pozycję społeczną.) To już nie jest nieszkodliwy lump, włóczęga, ale — by użyć określenia Lenina — *„wzbiesiwszijsia miełkij burżua“*, drobnomieszczanin, który się zbiesił, stanął dęba.

Młodość Gałczyńskiego, okres dojrzewania pozostawały pod znakiem oddzia-

---

* Szekspir to połączył. Gdy Król Lear wygłasza tragiczne tyrady i wydaje tragiczne okrzyki — błazen towarzyszy mu trywialnym, trzeźwo-szyderskim komentarzem. Jego królewska mość dopiero po utracie władzy zetknął się w sposób wstrząsający z prozą życia — trefniś miał z tym do czynienia przez całe życie.

ływania filmów Chaplina, wzmocnionego, powtarzam, o całą ogromną literaturę interpretacyjną, która powstała właśnie w owym czasie.

Znowuż nie chodzi tu bynajmniej o „wpływologie" w sensie tradycyjnym, o poszukiwanie śladów Chaplina w twórczości Gałczyńskiego. Istotne są tu raczej nowe momenty w specyfice traktowania groteski, które łączyły, stowarzyszały się z innymi oddziaływaniami.

Film komiczny dawał późny rewanż starej sztuce komików cyrkowych. Sztuka Chaplina, podobnie jak sztuka komików filmowych przed Chaplinem (Maks Linder) i po nim, wywodzi się z cyrku. Cyrk, z dawna pogardzony przez estetów, uważano za niewybredne widowisko dla tłumu. Najgorszy zarzut, jaki można było postawić reżyserowi czy aktorowi w teatrze, to użycie cyrkowego efektu.

W epoce mieszczańskiej teatr przestaje być widowiskiem masowym. Film zużył pierwiastki cyrkowe nie przypadkowo i rozwinął je do wyższego stopnia artyzmu (przy współdziałaniu innych form widowiskowych na pograniczu teatru). Błazenady rozrywkowe uzyskiwały nowy sens. Filmy Chaplina, zatrącając o sprawy społeczne, często sprowadzały je do najprostszych, niemal infantylnych form ujęcia, zwłaszcza w pierwszej fazie twórczości sławnego humorysty.

Komika filmowa wywołała z kolei oddźwięk w piśmiennictwie, powstała obfita literatura interpretacyjna oraz naśladownicza. Jeśli w beletrystyce film wywarł dość zasadniczy wpływ na traktowanie obrazu, to rzecz jasna, szczególnie płodne musiało być działanie na obraz poetycki, ze względu na specyficzną szybkość, nagłość skojarzeń, które od dawna stanowiły cechę zwłaszcza obrazowania lirycznego. Początkowo w literaturze mieliśmy próby mechanicznego, powierzchownego naśladowania filmu — np. gdy usiłowano nadążyć za szybkością filmowego obrazu w zdaniu przez opuszczanie orzeczeń, dawanie samych rzeczowników. Wiele takich dziwactw mamy u futurystów i kierunków pokrewnych.

Z punktu widzenia literackiego komika cyrkowa była (i pozostała właściwie) rodzajem zamkniętym, bodaj skostniałym w tradycyjnym układzie clownady, który nie daje się pono zmienić bez zasadniczego naruszenia charakteru widowiska cyrkowego.

Na groteskową twórczość Gałczyńskiego wpłynęły w równym stopniu cyrk i komika filmowa — trudno jednak ująć te sprawy w jednolitą formułę. Gałczyński nie poszedł drogą ilustratorskiego przenoszenia efektów (co zarżnęło próby w tym względzie niejednego poety). Raczej osiągał cel przez specyficzne uproszczenie składni poetyckiej, stwarzając zarazem nowe możliwości obrazowe.

Wspomniałem już o oddziaływaniu teatru kukiełek w niefortunny raczej sposób przejawione w *Porfirionie Osiełku*. Duże analogie w traktowaniu, z większą jeszcze możliwością fanstastyki, przejawiał film rysunkowy w stylu Disneya i jego naśladowców. Uproszczenie obrazu przez eliminacje naturalistycznych szczegółów, możliwość wnikania w stosunki zjawisk, nieograniczone zda się możliwości metaforyki poetyckiej — cechy, które przeważają w dojrzałej twórczości Gałczyńskiego — znajdziemy przede wszystkim w wymienionych tu elementach wpływów pozaliterackich. Nie można tego uważać za całkiem oryginalny wynalazek twórcy teatrzyku „Zielona Gęś". W literaturze i poezji tego czasu było sporo usiłowań w analogicznym kierunku. Gałczyński nie wdając się w teoretyzowanie rozwiązywał te sprawy praktycznie.

Wbrew pozorom pomagały mu w tym upodobania klasyczne, skłonność do

tradycjonalizmu. Błędem poetów tzw. awangardy było doktrynalne pojmowanie nowatorstwa. Odrzucając starą poetykę wylewali dziecko z kąpielą. Chcieli budować wszystko od podstaw — kulturę poetycką, urobioną przez wiele stuleci często traktowali jako zawadę. Tak było m. in. z czerpaniem doświadczeń z filmu i w ogóle z form życia nowoczesnego. Gałczyński przejmując te doświadczenia opornie, w znacznej mierze pod naciskiem — stwierdźmy to od razu — własnych niepowodzeń artystycznych podbudował swe eksperymenty solidnie. Wyjaśnia to sprzeczności, które niepokoją krytyków Gałczyńskiego, zaintrygowanych połączeniem wyrafinowanej kultury, nabytej przez obcowanie z klasykami poezji — z sowizdrzalstwem, uproszczonym w technice wywołania efektu komicznego. Skrzyżowania te wydadzą się może na pierwszy rzut oka dziwaczne, ale sukces ich wykazał, że była w tym swoista logika.

Do kwestii tej wypadnie jeszcze wrócić przy omawianiu formalnych założeń twórczości Gałczyńskiego.

Wcale nieprzypadkowo znaczna część twórczości groteskowej (teatr „Zielona Gęś") przybrała formę, która najbardziej przypomina dialogi cyrkowe. To nadało im ową przystępność, czytelność, sprzeczną zda się z powikłaniami treści. Humor Gałczyńskiego, jego technika wywoływania efektu komicznego, tkwi też mocno w tradycjach ezopowosowizdrzalskich. Trudności, jakie tu się nasuwają, nie znajdą wyjaśnienia w tradycyjnej genetyce form literackich.

XII

Żonglerska koncepcja sztuki młodego Gałczyńskiego zgadzała się z atmosferą cyganerii, jej pojmowaniem zadań artysty. Szczególną rolę grała rozpowszechniona wówczas idealizacja średniowiecza. Uwielbienie średniowiecza przez wielu ideologów i artystów mieszczańskich stanowiło bez kwestii wyraz nastrojów społecznie reakcyjnych. Ale tu trzeba odróżnić daleko sięgające wywody ideologów (zwłaszcza rzeczników tzw. odrodzenia religijnego) od nastroju artystów, którzy w ten sposób dawali wyraz niezadowoleniu ze stosunków panujących. To są dwie różne sprawy.

Ustrój burżuazyjny i kapitalizm cieszyły się od dawna niechęcią ogromnej części artystów, nawet tych, którzy rewolucjonistami nie byli i wyznawali poglądy najprawowiciej mieszczańskie. Sprawa ta miała swoje motywy ściślejsze. Niechęć, często nienawiść, rodziła się w znacznej mierze z samej sytuacji artysty w społeczeństwie burżuazyjnym. Praktycznie rzecz biorąc najwięcej dokuczał artystom brak kontaktu bezpośredniego z odbiorcą.

Szeroka publiczność mieszczańska dla artysty przedstawiała się zagadkowo. Istniał masowy rynek — teoretycznie artysta pracował, aby zadowolić gusta tego rynku, zaspokoić jego zapotrzebowanie. W praktyce miał do czynienia z pewną kategorią przedsiębiorców, działających w branży artystycznej: należeli do nich wydawcy, redaktorzy, przedsiębiorcy widowiskowi, impresariowie, kunsthaendlerzy. Pracowali oni wedle tych samych zasad, co przedsiębiorcy innych branż — celem ich było osiągnięcie jak największego zysku z przedsiębiorstwa. Dla artysty, pisarza, stanowili oni odbiorców *de facto*. Niektórzy z nich przez długoletnie obycie z dziedziną sztuki nabrali pewnego szlifu umy-

słowego i znajomości spraw fachowych, ale to nie zmieniało istoty rzeczy. Przedsiębiorca, mając nawet czy udając, że ma coś do powiedzenia w sprawach sztuki, powodował się przede wszystkim względami handlowymi.

Wyjątki potwierdzały regułę. Przedsiębiorca, który usiłował się bawić w znawcę, „mecenasa", najczęściej bankrutował. Ogromna większość nigdy się w znawstwo bawić nie próbowała — ich bronią w konkurencji handlowej było wyczucie rynku, specyficzny „węch", umiejętność odgadnięcia: pójdzie czy nie pójdzie? Swą znajomość gustów szerokiej publiczności podawali za artykuł wiary. To był bezapelacyjny argument wobec artysty przynoszącego płody natchnienia — nie pójdzie, publiczność tego nie chce.

W istocie, czego ta szeroka publiczność chciała, nikt nie wiedział. Nieliczna kategoria znawców, mających wyrobiony gust, lepszy czy gorszy — jakąś umiejętność wyboru, niknęła w masie chwiejnej, masie, która nie wiedziała, czego sobie życzy. Skład tej publiczności ulegał zmianom dzięki napływowi nowych elementów społecznych (wynik rozpowszechnienia oświaty), ale nikt jej nie wychowywał. W rezultacie wśród artystów powstawała zajadła niechęć, żale i rozdrażnienia wobec „mydlarza", „filistra", utożsamionego z szeroką publicznością.

Bywało, iż artysta, pisarz, uzyskiwał powodzenie o tyle, że mógł uniezależnić się od kaprysów przedsiębiorcy, a nawet w jakimś sensie dyktować warunki handlowe. Ale to były wyjątki. Nawet pierwszorzędni pisarze, mający ustaloną pozycję na rynku, podlegali wyzyskowi. To Żeromski, który w zasadzie na brak powodzenia, przynajmniej w wieku dojrzałym, uskarżać się nie mógł, puścił w obieg kalambur o „wydławcach" — cóż powiedzieć o autorach, co takich atutów jak Żeromski nie mieli. *

U Gałczyńskiego motyw ten grał szczególnie ostro. W napisanym na parę lat przed wojną wierszu *Impresario i poeta* mamy klasyczne ustawienie przedsiębiorcy artystycznego i artysty bez motywów łączności ideowej. Siedzą obok siebie w symbolicznym wozie wędrownych komediantów nierozłączni a wrodzy (zwyczajem Gałczyńskiego stosunek przedstawiony z nieprzysłoniętą brutalnością słowa):

Jakkolwiek zwiesz się: stary druh,
redaktor, prezes — jest nas dwóch
i zawsze dwóch i zawsze razem;

toczy się nasz zabawny wóz
przez skwar i kurz, przez wiatr i mróz,
a w wozie kanciarz i błazen.

Ty wciąż rachujesz, ja wciąż śpię;
ciągniesz za rękę, budzisz mnie,
żebym pofruwał, żebym tworzył...

* Zresztą nawet wybijanie się poszczególnych artystów czy pisarzy stawało się przedmiotem spekulacji. Nagle kupione za grosze dzieło robiło furorę i dawało przedsiębiorcy majątek w rękę. Klasyczny przykład dają tu malarze poimpresjoniści. Cézanne, Gauguin, van Gogh i inni uchodzili za nieudolnych amatorów, z którymi kunsthaendlerzy nie potrzebowali się liczyć. Po ich śmierci obrazy ich nabrały wielkiej ceny i stały się przedmiotem spekulacji, która wzbogaciła niejednego handlowca. W literaturze bywały podobne wypadki.

A kiedy stworzę, krzywy pysk
mi pokazujesz, żeby zysk
mieć większy z moich dziwactw bożych.

Obcy sobie, choć pozornie złączeni, ale nierównością szans:

...ja w gwiazdach wszystkie światła znam,
ty w miastach wszystkie telefony.

Moje porywy śmieszą cię,
moje upadki cieszą cię
i gorszą furie o jesieni.

Jak szpicel trzymasz przy mnie straż.
Jedziemy. Jedziemy. Twarzą w twarz.
Dalecy. I przyczajeni.

Tępe podporządkowywanie najwyższych wartości sztuki sprawom rynku, spekulacji wytwarzało dla artysty, poety, sytuację przykrą pod względem moralnym przede wszystkim. Nawet artyści, którzy mówili o „sztuce dla sztuki", ba, chełpili się swą nieużytkowością, w praktyce tę nieużytkowość odczuwali bardzo przykro. Wbrew wielkim tradycjom, wbrew też wielkim frazesom od święta, sztuka pozostawała dziedziną nieodpowiedzialności.

To stanowiło jedną z przyczyn, dla których artyści często idealizowali wieki minione, zapominając o złych stronach feudalnej zależności czeladniczej. Mimo wszystko artysta pozostawał wówczas w bezpośrednim żywym kontakcie z odbiorcą, pracował dla kontrahenta, któremu jego dzieło z tych czy innych względów było potrzebne, a nie dla spekulanta, pośrednika zagadkowego rynku. Oczywiście powstawało tu podłoże dla rojeń o charakterze wstecznym, łączyło się to z odwracaniem się od współczesności, stwarzało podatny grunt dla reakcyjnej propagandy ideologicznej. Ale nie należy pomijać odwrotnej strony medalu — w postaci mało przemyślanej wyrażała się tu niechęć do ustroju panującego. Owe pretensje i żale o charakterze nie zawsze uświadomionym stanowiły czynnik fermentu wśród artystów.

Nieodzownym uzupełnieniem systemu była cyganeria artystyczna, w pewnym sensie odgrywająca w kulturze mieszczańskiej tę rolę, co armia rezerwowa bezrobotnych dla przemysłu. Na pierwszy rzut oka twierdzenie takie może się wydać przesadą. Przywykliśmy widzieć w cyganerii sprawę raczej kameralną — sprawę niewielkich skupień. Tak pokazywano ją w łzawych lub sarkastycznych nowelach czy powieściach. Ale w warunkach późnego społeczeństwa kapitalistycznego nie było to zjawisko drobne liczbowo. Koło roku 1928, w dobie przed wielkim kryzysem, obliczano np. ilość przebywających w Paryżu artystów-malarzy (częściowo zresztą cudzoziemców) na jakieś dwadzieścia pięć lub trzydzieści tysięcy. Tylko drobny ułamek cieszył się ustabilizowaną pozycją, reszta żyła z dnia na dzień klasycznymi sposobami cygańskimi. *

* Dla porównania: niedawno jedno z naszych pism podało, że w USA w naszych czasach ilość muzyków nie posiadających stałego zatrudnienia (istotny rys cyganerii) sięga 200 tysięcy.

A przecież malarze to tylko część cyganerii, w jej skład wchodziły najróżniejsze żywioły — obok literatów, aktorów, dziennikarzy bez posady dość liczna w ówczesnych warunkach kategoria żelaznych studentów — ludzi nie zawsze niedouczonych, czasem przeuczonych, takich, którzy nie mogli skończyć nauki, bo kończyli po parę fakultetów — wykolejeni naukowcy, zapoznani wynalazcy, ba, nawet administratorzy noszący się z pomysłami reform administracyjnych, utopiści piszący memoriały na temat różnych dziedzin życia społecznego. Marks pisał o licznej kategorii cyganerii politycznej.

Cechę istotną cyganerii stanowiła zmienność jej składu. Część osiągała stabilizację, zdarzało się, iż artystyczny pauper żyjący z dnia na dzień, utrzymujący się „psim swędem", dzięki talentowi, szczęściu zyskiwał sławę i uznaną pozycję.

W Polsce tradycje cyganerii sięgały również dość daleko w przeszłość. Oczywiście w warunkach polskich nie przedstawiało się to tak jak w wielkich metropoliach, ale niemniej zjawiska cyganerii, powtarzam, nie można traktować w kategoriach jednostkowych. Warunki kryzysu, bezrobocia, brak możliwości znalezienia stałego zatrudnienia w zawodach inteligenckich powodowały ilościowy wzrost wszelkiego rodzaju wykolejeńców. Młodzież literacka lat dwudziestych przyswoiła sobie tradycyjne formy cyganerii bodajże ostatniej w Polsce. Piętno jej wykazuje wczesny okres twórczości Gałczyńskiego.

Balzak w dziejach Lucjana Rubempré dał klasyczny obraz poety wchodzącego w świat, powtórzony w niejednym egzemplarzu. Młody człowiek, ujmującej powierzchowności, miłego sposobu bycia, wysoce uzdolniony, obiecujący, roi, że wymienione zalety otworzą przed nim drogę do sukcesów. Nie posiada rozległej wiedzy w jakiejkolwiek dziedzinie, ale ma talent. Nie posiada doświadczenia, znajomości stosunków społecznych — ma talent. Brak mu ustalonych zasad i poglądów — posiada talent, „szczerą chętkę bajania" *. W życiu przebiegało to na ogół w sposób bardziej szary niż u Balzakowskiego bohatera, który gwałtowne wzniesienia i upadki kariery zakończył samobójstwem. Częściej spotykało się samobójstwo talentu, rozmienianego na drobne, pogrążającego się w łatwiźnie, zdemoralizowanego oportunizmem, brakiem odporności wobec nastręczających się pokus. Zawodziły wielkie nawet zdolności — nie wspierane pracą, powolnym wyrabianiem się charakteru i tej specyficznej odporności zarówno wobec pochlebstw jak i nacisków — istotnej cechy wybitnej indywidualności twórczej.

Środowisko cygańskie słynęło ze swych specyficznych powabów. Pozostając w jego ramach, przyjmując jego konwencję, sposoby bycia, człowiek niejako wyłączał się z życia realnego, z realnych warunków bytowania społecznego — żył w pozorowanym bycie genialności i niezależności, zaszczyconej wiekową tradycją. Młodych intelektualistów pociągała atmosfera ciągłej rebelii umysłowej, jakiś nieustający przemiał wartości umysłowych czy wystrugiwanie na wiórki wszystkich wartości. Sprawy światopoglądowe mieszano z kawalarstwem studenckim i skandalikami, ideę sprowadzano do plotek, podczas gdy plotka urastała do problemu. W tym właśnie środowisku, w tym młynie rozdrabniającym wszystko, terminował Gałczyński, trawiąc młode lata.

---

* Tak Jaenike tłumaczył Goethego: *„die Lust zum Fabulieren"*.

Wiele tu się mieszało — praca nad opanowaniem rzemiosła poetyckiego, ciężka, wymuszona beztroska dni upływających jałowo, złuda oczekiwań, które nie miały się zrealizować. Mamy tu przecież nawiedzenia przez grozę momentu historycznego — i próby wykręcania się kosmicznym żartem. Lęki, strachy, poczucie beznadziejności, pustka serca, pustka nocy przegadanych i przepitych, wybryki młodego temperamentu — wszystko to odbija się w jakiś sposób w niektórych ówczesnych wierszach Gałczyńskiego. Zresztą w swej codzienności bytowej środowisko bohemy warszawskiej owego czasu przypomina inne, tylekroć opisywane cyganerie.* Luźny, „artystyczny" tryb życia, przy chronicznym braku grosza, obowiązujące w tym środowisku kawalarstwo, niekiedy przechodzące w skandale. Skandalizowanie społeczeństwa mieszczańskiego należało bez mała do obowiązków cyganerii. Stanowiło to czasem swoisty protest,** częściej sposób zwrócenia na siebie uwagi. Temperamenty artystów wyładowywały się bez szkody dla podstaw porządku społecznego.

Gałczyńskiemu niedole życia cygańskiego mniej się prawdopodobnie dawały odczuć niż innym. Warszawiak z urodzenia, mieszkał z rodziną — gorzej się działo, rzecz oczywista, przybyszom z prowincji. W każdym razie nieporządek życia artystycznego groził trwałym wykolejeniem.

Poza szarlatańska, rozmiłowanie w symbolach kuglarskich, charakterystyczne dla tego szczególnie okresu życia i twórczości, stanowiły rodzaj duchowej samoobrony przed groźnymi problemami życia: „Taumaturga, bufon i hochsztapler" prowadził egzystencję bez kontroli, poddaną nastrojom. Mamy tu mgły i promenady od „Kresów" do „Ziemiańskiej", z „Ziemiańskiej" do „Kresów", flirty, melancholie nocne oraz sposoby tłumienia łez.

Pustkę serca wyleczył ci pełny kieliszek.

Artysta owych czasów snuł rojenia o bogatym mecenasie, który się na nim pozna i zabezpieczy, przynajmniej na czas pewien, możliwe warunki pracy — rzecz spotykana rzadko, wchodząca w sferę legend. Częściej spotykał „mecenasa" innego gatunku, który nudę nieodzownej, właściwie uprzykrzonej zabawy przy kieliszku chętnie urozmaicał towarzystwem artysty:

prawie co noc w Empirze grywałeś na lirze,
rachunki dobrzy ludzie płacili łaskawie.

(Na niespodziany odjazd poety Konstantego)

A przy tym konieczności życiowe: wizyty u wydawców, upokarzające wyczekiwania, urazy młodzieńczej ambicji, pozostawiające zresztą trwałe ślady, np. obsesyjne: „Człowiek się wstydzi, człowiek się wstydzi" — we *Fragmencie z balu u Salomona.*

Przy złudnej beztrosce, pozornej swobodzie zetknięcie z życiem przynosiło

---

* Obraz ówczesnej cyganerii dał utalentowany prozaik, Zbigniew Uniłowski (również zbliżony do grupy „Kwadrygi"), w powieści *Wspólny pokój.*

** Sergiusz Jesienin, autor m. in. poematu pt. *Spowiedź chuligana,* tak to ujmuje w jednym ze swych wierszy.

gorycze i upokorzenia. Talentem życ niesposób, wypadało ubiegać się o nieodzowną protekcję, która wyłaziła bokiem. Opisano to w późniejszym wierszu *Chwalmy dyrektorów:*

Przyjść mi kazał o dziewiątej,
kazał czekać do dwunastej,
kazał czekać, żeby złamać.
...No i złamał. W próchno zmienił...

Mamy tu ślady życiowych doświadczeń, które coraz mocniej przyciskały młodego poetę i wyładowywały się niekiedy w zgrzytliwym cynizmie:

Rękę podał? Podał, podał.
I co mówił? Że wspaniale.
Że potrzeba właśnie młodych...
...Że w tych młodych jest ta młodość,
ten entuzjazm, a grunt razem...
Bzdura. Lipa. Kant maszynka.

Powoli, z opóźnieniami grupujące się obserwacje i przeżycia sprzyjały przecież przeobrażaniu nieobowiązująco kpiarskiego, gorzko pogodnego widzenia świata w satyrę obyczajową i społeczną.

XIII

W pisarstwie Gałczyńskiego niejedno wyjaśniają sprzeczności jego usposobienia, jego temperamentu. Człowiek niezwykle żywotny, o silnej zmysłowości, silnych apetytach życiowych (rzecz często spotykana u temperamentów artystycznych), łatwo nastrajał się na ton dobrodusznego optymizmu, rzec można błogostanu, przy którym pomija się, neguje cienie, ujemne strony życia.

Takie intensywne odczuwanie zmysłowej strony życia ma swoje znaczenie przy oddawaniu blasku świata, jego barwności — bez tego trudno wyobrazić sobie prawdziwego artystę. Ale zarazem to pochłonięcie przez doznania zmysłowe oraz wrażenia odbierane z dzieł sztuki starej i nowej sprzyja też w pewnych warunkach wytwarzaniu skłonności do brania z najlepszej strony tego, co się dzieje na nienajlepszym ze światów. Niekiedy, u artystów, którym towarzyszy powodzenie, przybiera to odcień filisterii przy poczuciu jakowejś sytości. Ujął to kiedyś Nowaczyński w aforyzmie o Sienkiewiczu: „Sienkiewicz jest to taki ogromnie genialny pan, który patrzy na świat przez rurę od barszczu". Powiedzenie bardzo niesłuszne, gdy chodzi o skomplikowaną indywidualność Sienkiewicza, pasuje przecie do tzw. „połaniecczyzny" z jej brakiem wrażliwości społecznej i moralnej, pogrążeniem się w apologii mieszczańskiego powodzenia i dosytu. Dając upust skłonności do barwienia i sławienia życia za wszelką cenę, niejeden talent spłyciał, ugrzązł w filozofii bez perspektyw. Artysta, pozostając obcy usiłowaniom naprawienia świata, wpadał z reguły

w mieszczańską poprawność, zaczynał z kolei wkładać cały wysiłek w zapewnienie sobie odpowiednich warunków, aby patrzeć na świat oczyma pogodnej sytości i zadowolenia. W dwudziestoleciu nieraz kończyło się to krachem talentu. Widzieliśmy, jak przygasały w literaturze owych czasów nastroje tradycyjnej tężyzny — wykańczali się na tym nawet bardzo utalentowani pisarze mieszczańscy, jak np. Chojnowski, który linię Sienkiewiczowskiego optymizmu próbował w dwudziestoleciu kontynuować.

Podobne rysy miała pogodnie kpiarska koncepcja świata w *Porfirionie Osiełku.*

Okresy błogostanu, frenetycznego wchłaniania barwności i pogody świata u Gałczyńskiego z reguły kończyły się przejściem do stanu wręcz odmienego. Nawiedzały wówczas poetę fale depresji, wyrażonej w formach chorobliwych, kiedy mroczne cienie życia, ukryte w okresach euforii, oblegały go z fatalną natarczywością, skłaniały do najprymitywniejszych sposobów zapomnienia, wykolejały życiowo. W okresach tych następował upadek weny zarówno poetyckiej, jak i życiowej. Pozostawiały one po sobie trwałe ślady i z biegiem lat odkładały się posępną smugą na utworach, powstałych w okresach rozpogodzenia. Stany depresji ustępowały z kolei nowej fazie wzmożenia sił życiowych i twórczych, lecz okresy upadku wytwarzały coraz wyraźniejsze i trwalsze kontrasty usposobienia.

Zjawisko znane, nieraz opisywane w pracach o psychologii artystów, u Gałczyńskiego jednak występowało ze szczególną siłą. Zaostrzająco działały tu warunki społeczne okresu. Z usposobienia Gałczyński miał skłonność do pewnego unikania komplikacji myślowych. „Nadmiar kolorów — brak idei..." Ale bez jakiegoś zapasu idei niesposób żyć, niesposób zwłaszcza tworzyć. „Brak idei" oznaczał pospolicie brak idei własnych, skłonność do pewnej inercji (co prawda samo dostrzeżenie tego, że się nie posiada idei, świadczy o pewnych autokrytycznych przemyśleniach). W praktyce oznacza to, że bierze się idee tam, gdzie są gotowe, najdostępniejsze: dostarczy ich przede wszystkim najbliższe środowisko społeczne. W tym wypadku, przy silnym wpływie tradycji, religii, zasad utrwalonych w danym środowisku, inercja taka oznacza myślenie i formowanie poglądów wedle zdania powszechnego, nie wchodząc w rozbiór zasad oraz idei.

Ale te idee ogólne, podstawowe zostały zachwiane, bo zachwiane zostały warunki bytowania. Wymieniłem już czynniki tego zachwiania: brak poczucia pewności życiowej, społecznej, moralnej, w jakim wzrastała owa generacja mieszczańska. Towarzyszył jej intensywny strach, podobny do tego, jaki ogarnia ludzi żyjących na terenach nawiedzanych wstrząsami ziemi. W wierszach i publikacjach Gałczyńskiego powtarza się wyznanie: „Strach piłem jak wino".

Organizacje artystyczne przy nadmiernej wrażliwości cechuje często bierność w filozoficznym ujmowaniu świata. Groźne przeobrażenia, których sens i treść nie bardzo się rozumie, wobec których staje oporem tradycja środowiska konserwatywnego — nabierają postaci quasi-mitologicznej.

Ale z inercją tradycyjną środowiska wchodzą w sprzeczność doświadczenia życiowe. „I powoli wchodzi w głowę świata klin." Zwrot ten w jakiś sposób obrazuje powolną pracę przemian — wklinowywanie nowych pojęć, nowych przedstawień, rozszerza głowę, rozszerza obraz świata.

U intelektualistów typu książkowego przepływ idei odbywa się szybko, szybko wchłaniają oni nowe myśli, co prawda łatwo je też tracą. U poety taka przemiana łączy się ze zmianą wizji świata, urabianej nieraz w ciężkim mozole, utrwalanej w obrazach. Doświadczenia życiowe wystawiały na ciężką próbę „żywiołowy" optymizm, ciążący do barwnych, jaskrawych zjawisk, do błyskotek i szychów, skłonny do dobrodusznej samoułudy, podszytej w tym wypadku niepokojem i lękami.

Ale doświadczeń tych nie starczało, aby wytworzyć grunt dla szerokiej krytyki społecznej. Wpływy konserwatywnego środowiska stowarzyszały się z inklinacjami cyganerii, gdzie nieporządek w osobistym życiu, skłonność do efektownego na pozór wichrzycielstwa często łączyły się z konserwatyzmem wyniesionych z domu przekonań.

Można by w tym przypuścić potrzebę jakiejś kompensaty psychologicznej, szukania przeciwwagi dla rozwichrzenia życia osobistego w stałości świata zewnętrznego. Później wynikła tu charakterystyczna mieszanina — jaskrawości w inwektywach przy braku ujęć generalnych. W sensie społecznym przedwojenna satyra Gałczyńskiego jest mało pryncypialna, nawet gdy wyszydza istniejący porządek, niezdolna jest przeciwstawić mu się w istotnych punktach.

Osobiste inklinacje młodego Gałczyńskiego sprzyjały specyficznej filozofii cyganerii: zmysłowość, optymizm, skłonność do omijania, unikania trudnych problemów, zmysł humoru przy dobroduszności, brak pasji o charakterze społecznym, pęd do chimerycznego egzotyzmu. Ale cygańskiemu życiu towarzyszyły też powracające nastroje skruchy, poczucia winy oraz groźnych skutków nieodpowiedzialności (gadka o motylu, który wpadł pod ciężarówkę). Cygańskiej nonszalancji tego stylu życia towarzyszyły uczucia niesmaku i lęku.

Andrzej Stawar

Jan Artur Rimbaud

STATEK PIJANY

Płynąc z gnuśnych rzek prądem czułem, że w tej chwili
Już nie ciąży na sterze docisk rąk pilotów:
Czerwonoskórzy wrzeszcząc nagich ich przybili
Do masztów we flag wieńcach ostrzami swych grotów.

Anim dbał kiedykolwiek o ludzi z załogi
Wioząc z Anglii bawełnę albo z Flandrii zboże —
Więc gdy wokół ich trupów ucichł gwar złowrogi,
Puściłem się na oślep skroś wodne bezdroże.

Gnałem poprzez odpływów i przypływów ryki,
Ja, com był jeszcze zimą głuchszy niż mózg dziecka!
Jakież półwyspy słyszą triumfu tak dziki
Zgiełk, gdy je lądom fala wydziera zdradziecka?...

Budziłem się wśród burzy, jak w ranek świąteczny;
Przez dziesięć nocy wiodłem pląs korka na fali,
Co sama jest jak trupów statek-tułacz wieczny —
Bez żalu, że latarnie już się nie tlą w dali.

Słodsza, niż dzieciom jabłek zielonych słodycze,
Zieleń wód wrzała w mojej sosnowej łupinie;
Wyszarpawszy kotwicę i koło sternicze
Obmyła mnie z wymiocin, z sinych plam po winie,

I zacząłem się kąpać w morza dookolnym
Śpiewie, który Dróg Mlecznych gwiazdy prześwietlały —
Chłonąc zielonomodre tonie, gdzie bezwolnym
Wrakiem topielec czasem wychynie zbielały;

Gdzie zawrotny lej nagle drążący błękity,
Rdzawymi dnia blaskami zwolna wypełniany,
Mocniejsze niż alkohol, nad wszelkich lir szczyty
Rozbełtuje miłości gorzkie, rude piany.

Znam niebiosa gromami rozdarte do głębi;
Trąby wód, wiry, prądy; wieczory w chmur ławie,
Świty połyskujące na kształt piór gołębi...
Co ludziom śni się tylko, jam widział na jawie.

Widziałem słońce nisko — jak u bram zaświatów,
Rozrosłe w fioletowe strzeliste kryształy
Na falach, co jak mimy z pradawnych dramatów
Z dala echami dreszczów zatajanych grzmiały.

Śniła mi się zielona noc i śniegów lśnienie,
Oczy mórz, pocałunkom wnet ulec gotowe,
Niedosłyszalne soków żywotnych krążenie,
Czarodziejskich fosforów brzaski modropłowe.

Miesiącami wraz z falą, wydętą jak stropy
Wrzaskliwych krowiarń, skryte szturmowałem skały —
Ani śniąc, by świetliste jakiejś Marii stopy
Zziajanym Oceanom łby przygnieść zdołały...

Wiecie? — tłukłem o progi Floryd niepojętych,
Gdzie się ze ślepi panter wzór kwiecisty składa,
A z barw skór ludzi — tęcze na kształt uzd napiętych,
Pod linią mórz, u karków modrawego stada.

Widziałem bulgocące bagna — mnogookie
Sieci, gdzie wśród trzcin gniją Lewiatanów rody,
Dale, co się staczały w otchłanie głębokie,
Gdzie wpierw — wśród ciszy — runął znienacka mur wody;

Lodowce, srebrne kule słońc, niebios pożary,
Perłowe rafy, ciemne zatęchłe mielizny,
Gdzie wielkie węże żarte przez robactwa chmary
Durzą drzewa woniami smolistej trucizny.

Rad bym dzieciom pokazać bławych fal migoty,
Te dziwa — śpiewające złotołuskie rybki...
Wieńce pian uświetniały szczęsne me odloty,
Ledwie mnie wiatr uskrzydlił niewymownie chybki.

Nieraz, gdym mijał strefy i bieguny, chory
Z nudy — choć szloch fal niósł mi kołysanek nuty,
Oplatały mnie macki głębinowej flory;
Martwiałem — jak kobieta w natchnieniu pokuty.

Pokład mój wojny, sejmy żółtookich ptaków
Widywał — chwiejna wyspa, schlapana ich kałem;
Aż wreszcie, idąc na dno, któryś z ludzkich wraków
Zrywał więzy me słabe — i znów wędrowałem.

Mnie — statek zagubiony pośród płycizn zielska
Orkan rzucał, ot, w przestwór ptactwu wręcz niemiły;
Ja, którego puchliną trawionego cielska
Żadnych by Hanz żaglowce już nie wyłowiły —

Wolny, zgorączkowany, strosząc mgieł fiolety
Przebijałem ceglaste niebo na kształt muru,
By chłonąć słodkie oczom prawego poety
Ryże liszaje słońca i skrzepy lazuru;

Głupi grat, w pierzu iskier elektrycznych cały,
Wśród hippokampów czarnych pędziłem na czele,
A lipce maczugami z niebios im strącały
Złomy ultramaryny w płonące gardziele;

Ja, com o mile węszył, przeniknięty mrowiem,
Mateczniki Maelströmów i gzy Behemotów —
Statek-upiór błądzący niebieskim pustkowiem,
Do starej Europy dziś bym wracać gotów.

Widziałem wielowyspy niczym gwiazdozbiory —
Raje, stale otwarte dla każdego kutra:
Czy to w tych nocy głębiach czekasz swojej pory,
Milionie złotych ptaków, o, Potęgo Jutra?

Lecz dość mam łez, naprawdę. Świt zawsze rozżala,
Księżyc krwią broczy, słońce żółcią zakażone;
Z guseł cierpkiej miłości ten mój bezwład pala...
Niechby pękł mi kręgosłup! Niech już raz zatonę!

Gdy śnię o Europie, to widzę malutki
Stawek czarny i zimny, i zmierzch w woni pyle,
I dziecko, co kucnęło i płosząc swe smutki
Puszcza łódeczkę kruchszą niż w maju motyle...

Fale! Przez waszych omdleń obmytemu cisze,
Już mi więcej frachtowców z bawełną nie ścigać,
Ni paradować w świateł i bander swych pysze,
Ni przed galer okropnym wejrzeniem się wzdrygać!

RĘCE JOANNY MARII

Ręce Joanny Marii — śniade
I silne: lipców brąz w nie wlany;
Wiotkie — jak zmarłej ręce blade:
Mająż coś one z rąk Juany?

Zbierały kiedy szumowiny
Z kałuż rozkoszy? Czy ochłody
Szukały tropiąc księżyc siny
W jeziorach ciszy i pogody?

Czy, wsparte o kolana wdzięczne,
Piły chmur dzikich amaranty?
Cygara gdzieś zwijały, zręczne?
Fabrykowały z szkieł brylanty?

Na Madonn stopach gorejących
Czerstwiały, kwiatów wiązka sucha?
To tak w nich krew — sok ziół trujących
Stygnie i znowu warem bucha.

Może przynętą są owadom,
Co zórz brzaskami w locie grają
Jakby ku kwietnym lecąc sadom?
Może trucizny przesączają?

Jakież przejęły je zachwyty,
Że się tak prężą na kształt szponów?
Zamierzchłe Azji starej mity,
Sny Khenghavarów Syjonów?

Nie sprzedawały pomarańczy,
Nie tarły się o stopy strome
Bóstw; to nie ręce tej, co niańczy
Pulchne dzieciaczki niewidome,

Kopciuszka z kuchni i spiżarni,
Ni dziewki, której niskie czoło
Praży po lasach czad smolarni
I słońce zachłyśnięte smołą.

To ręce, co zginają karki,
A żadnych krzywd nie wyrządziły;
Ruchy ich — ruch maszyny szparki
I więcej w nich niż w koniu siły.

W ich ścięgnach drgają żary huty
I dreszczów mróz ustokrotniony;
Błogie im Marsylianek nuty,
Obce zaś — Kyrieeleisony!

Niechby się wam na grdykach zwarły,
Jędze bez serc! Na proch — jak młyny —
Rąk by wam, wielkim damom, starły
Szkaradne biele i karminy!

Blask tych pieściwych rąk namiętny
Owieczki zmysłów aż pozbawia!
W każdy paluszek ich ponętny
Słońce rubiny szczere wprawia!

Zrzeźbił je mozół prac prostackich
Jak karmicielek pierś zwiotczałą —
Lecz pamiętają, że je chwackich
Powstańców tylu całowało!

Cudownie się przezrocze stały
W słońcu miłością rozpałanym,
Na lufach jaszczów — gdy śmigały
W skok po Paryżu zbuntowanym!

Ilekroć skuł was łańcuch — święte
Ręce, do których nam się z drżeniem
Wargi rwą klątwą głodu tknięte —
To krzyczał każdym swym pierścieniem!

Nieraz — po dziwnej w duszy walce —
Coś kusi, by się nagle rzucić
I do krwi gryząc wasze palce
Całe anielstwo wam przywrócić.

Przełożył
Roman Kołoniecki

NIEZNANY LIST MICKIEWICZA

Niedawno w Bibliotece Uniwersyteckiej w Jenie (NRD) odnaleziono nieznany list Adama Mickiewicza do Otylii von Pogwisch-Goethe. Drukujemy poniżej oryginał francuski tego listu oraz przekład polski Edwarda Ligockiego.

Madame!

Je ne sais trop, si j'ai le droit de me rapeller à vôtre souvenir. L'accueil que les étrangers trouvent, dans vôtre maison célèbre à tant de titres ne peut pas les autoriser à vous importuner par des correspondences. Cependant soit pressentiment, soit amour propre j'ose croire qu'on n'a pas encore tout-à-fait oublié mon nom chez vous, ne fût-ce qu'a cause de sa dureté polonaise. Souffrez donc Madame que je profite de la permision de vous donner de mes nouvelles. Elles seront bien peu interessantes. Après avoir quitté votre charmante ville j'ai parcouru l'allemagne en Juif errant, sans m'arrêter presque nulle part. Je ne puis vous dissimuler le dépit que j'ai eprouvé en visitant les bords du Rhin. Ce fleuve archi-chevaleresque et archi-romantique est devenu bourgeoisément économe. La hache de la civilisation n'a pas laissé sur les montagnes une seule forêt, un seul arbre qui fût digne de ce nom. Par tout de vignes et de vignes etérnelles. M. de Göthe se plaignait autrefois de la monotonie des moissons siciliens. Vos vignes germaniques sans mouvement et sans nuances, m'on paru mille fois plus ennuyeuses. On voit encore quelques vieux chateaux au milieu des plantations: ils sont là comme des prisoniers de guerre condamnés a labourer honteusement la terre, tandis que les maisonettes modernes bien grosses bien rondes bien blanchies semblables a des bons bourgeois flamands se multiplient gaiment au milieu de leurs choux et carottes. Pardonnez moi cette longue comparaison la seule que nous avons pêché avec mon compagnon dans notre voyage pittoresque. Voila bientôt deux semaines que je suis a Rome. Je ne vous parle pas de cette ville, vôtre imagination vous en dira beaucoup plus et beaucoup mieux que je ne le ferais même en ma qualite de poete. Et puis vous avez la votre grand papa et votre celebre ami Byron. Quant a vôtre petit et obscur ami (si j'ose me donner ce nom) il compte rester quelques mois a Rome en attendant votre arrivée. Ce n'est pas une plaisenterie, Madame. N'avez pas eu le projet d'aller un jour en Engleterre? en bien si vous aimez toujours les tailles roides et les figures pâles vous n'en trouverez plus au dela du dedroit;

passez plutôt les Alpes. John Bull emigre en masse. C'est une veritable sauterelle aquatique, une migration des harengs. Quelques uns de ces nomades menacent de pousser leurs excursions jusqu'a Veimar. Si cette attaque interesse vos dames, je vous enverrai des renseignements plus detaillés, que nous avons reccueiillis avec mon collegue pour votre gazette. En attendant je tache de detourner les anglais de leurs entreprise. Je leur represente qu'une fois entrés a Veimar ils perdront la liberté d'en sortir et s'ils reussisent même a s'en echapper ils emporteront le regret et le desir d'y retourner. Cette dernière phrasse est serieuse!

Je vous prie, Madame, de presenter me respects a l'auguste vieillard et de l'assurer de ma profonde reconnaissance pour son extrême bonté. Daignez me rapeller au souvenir de Madame votre Mère et de Monsieur de Goethe. Milles amitiés de ma part a Mademoiselle Ulrique. Si jamais vous m'honorez de quelquels mots, n'oubliez pas de me donner de ces nouvelles, et celles de tout votre famille.

Agréez l'assurance de la plus sincere amitié et du plus profond respect, avec lequel j'ai

l'honneur d'être
Votre devoué serviteur
Adam Mickiewicz

M. Robertson se porte a merveille et voyage sans relache. Je le rencontre a Venise a Milan a Florence, dans chaque auberge, sur chaque place, dans chaque gallerie. En revange, je cherche jusqu'a present inutilement le logement de Lady Davy.

Rome, 16 décembre 1829

Via monte brianzo Pallazzo Jerucci
chez Madame la Princesse de Volkonsky.

Daignez Madame agreer aussi mes respects, permettez que j'y joigne ceux pour S. E. Monsieur de Ministre, et ayez la bonté de me rappeler au souvenir de Mademoiselle votre Soeur et de Mme Vogel.

J'ai l'honneur d'etre
Madame!
votre très humble Serviteur
Antoine Edouard Odyniec

Pani,

Nie wiem, naprawdę, czy mam prawo odwołać się do łaskawej pamięci Pani, wziąwszy pod uwagę, że uprzejmość, spotykana przez cudzoziemców w Jej domu, mającym tyle tytułów do sławy, nie upoważnia ich jednak do narzucania się z wymianą listów. Tym razem — wiedziony przeczuciem, a może miłością własną, ośmielam się wierzyć, że moje nazwisko nie zostało jeszcze zupełnie zapomniane, choćby z powodu polskiej jego chropowatości. Proszę więc

łaskawie wybaczyć, że pozwalam sobie skorzystać z pozwolenia przesłania Pani paru wieści o sobie. Mało będą one interesujące. Po opuszczeniu Waszego uroczego miasta wędrowałem po krajach niemieckich, jak Żyd-wieczny tułacz, nie zatrzymując się prawie nigdzie. Nie będę ukrywał rozczarowania, które odczułem, zwiedzając okolice nadreńskie. Ta rzeka arcy-rycerska i arcy-romantyczna stała się czymś po mieszczańsku oszczędnym. Topór cywilizacji nie pozostawił tam, na wzgórzach, ani jednego lasu, ani jednego drzewa, które byłoby godne tej nazwy. Wszędzie tylko wiecznie te same winnice. Pan Goethe skarżył się kiedyś na monotonię sycylijskich pól uprawnych. Wasze germańskie winnice, pozbawione wszelkiej rozmaitości, bez żadnych odcieni, wydały mi się stokroć bardziej nużące. Tu i tam widać jeszcze, pośród tych uprawnych przestrzeni, zamki odwieczne, ale stoją one tam na podobieństwo jeńców wojennych, zmuszonych do upokarzającego uprawiania ziemi, podczas gdy nowożytne domki, dostatnie, zażywne i pieczołowicie pomalowane, podobne do poczciwych mieszczuchów flamandzkich, porozsiadały się wesoło pośród grządek kapusty i marchwi. Proszę mi wybaczyć to przewlekłe porównanie — jedyne, któreśmy wyłowili z moim towarzyszem podczas naszej malowniczej podróży. Oto już minęło dwa tygodnie, odkąd znalazłem się w Rzymie. Nie będę Pani mówił o tym mieście; wyobraźnia Pani da Jej niewątpliwie daleko szerszy i daleko lepszy jego obraz, aniżelibym ja to potrafił — nawet jako poeta. Zwłaszcza że ma Pani na miejscu wielkiego Jej Ojca — i znakomitego Jej przyjaciela, Byrona.

O ile zaś chodzi o Pani małego i skromnego przyjaciela (jeśli wolno mi się odważyć na określenie siebie takim imieniem) — to liczy on na to, że będzie mógł spędzić w Rzymie kilka miesięcy i czekać na Pani przyjazd. Nie jest to żaden żart — Pani — bo czyż nie było Jej zamiarem udać się kiedyś do Anglii? A więc — jeżeli wciąż jeszcze pociągają Panią smukłe postacie i blade oblicza — to nie znalazłaby ich Pani po tamtej stronie Kanału — lepiej byłoby przekroczyć Alpy. John Bull emigruje masowo. Istna szarańcza wodna, istna wędrówka śledzi. Niektórzy z tych nomadów grożą, że ich wycieczki sięgną aż do Weimaru. Jeśli ta inwazja interesuje bliżej damy z Pani otoczenia, przyślę dokładniejsze wiadomości, które wraz z moim towarzyszem podróży zdołaliśmy zebrać dla Pani wydawnictwa. Tymczasem staram się skłonić Anglików do zaniechania tych zamiarów. Staram się im wytłumaczyć, że skoro raz się znajdą w Weimarze, stracą swoją swobodę i zamkną sobie możność dalszych podróży, a jeśli który z nich nawet ujść zdoła, to obarczony już będzie tęsknotą i pragnieniem powrotu. To ostatnie zdanie całkiem serio.

Proszę Panią o złożenie dostojnemu, sędziwemu Panu wyrazów mojej czci i głębokiej wdzięczności za Jego nadzwyczajną dobroć. Zechce Pani również przypomnieć mnie łaskawie szanownej Pani Matce i panu von Goethe [1]. Przesyłam również mnóstwo ukłonów Pannie Ulryce [2]. Jeżeli zechce Pani zaszczycić mnie kiedyś skreśleniem kilku słów do mnie, proszę nie zapomnieć o wiadomościach, dotyczących Pani i całej Jej Rodziny.

Pozwoli Pani, że wraz z upewnieniem o mojej najszczerszej przyjaźni złożę Jej wyrazy największego i najgłębszego poważania, z którym mam zaszczyt pozostać

Jej oddanym sługą —

Adam Mickiewicz

M. Robertson czuje się bardzo dobrze i rychło odjeżdża. Spotykam go w Wenecji, w Mediolanie, we Florencji, w każdej oberży, na każdym placu, w każdej galerii. Natomiast aż po dziś dzień szukam na próżno adresu Lady Davy.

Rzym, 16 grudnia 1829.

Via Monte Brianzo, Palazzo Jerucci, u Księżnej Wołkońskiej.

Zechce Pani również przyjąć łaskawie wyrazy mego wysokiego poważania oraz pozwolić, że przekażę je również dla Jego Excelencji Pana Ministra. Zechce Pani łaskawie przypomnieć mnie Siostrze Pani i Pani Vogel.[3]

Mam zaszczyt pozostać Jej najpoddańszym sługą

Antoni Edward Odyniec

Od Redakcji: List francuski Mickiewicza zamieszczamy zgodnie z pisownią oryginału.

---

[1] mąż adresatki, syn poety

[2] Ulryka von Pogwisch — siostra Otylii

[3] Róża Teresa Vogel — żona leibmedyka weimarskiego dworu, wspominana, jak zresztą i „Panna Ulrique", w *Listach z Podróży* Odyńca.

OPOWIADANIA MARII DĄBROWSKIEJ

Tom opowiadań Marii Dąbrowskiej pod tytułem *Gwiazda zaranna* zawiera wszystko, co znakomita pisarka stworzyła w ciągu dziesięciu powojennych lat — oczywiście, w zakresie twórczości oryginalnej. Siedem drobnych utworów i dwa obszerne opowiadania. Daty, którymi Dąbrowska zaopatrzyła pomieszczone w zbiorku utwory, świadczą o tym, że w ciągu tych lat autorka *Nocy i dni* nie wypuszczała pióra z rąk: 1945, 1948, 1949, 1951, 1954. Jednakże lektura książki świadczy o daleko posuniętej rezerwie, o jakiejś obawie przed wypowiadaniem sądów pełnych i obowiązujących. Siedem szkiców poprzedzających *Trzecią jesień* i *Na wsi wesele* to strzępy pisarskiego notatnika, luźne, cząstkowe obserwacje, jak gdyby odkrycia tematów, co do których istotnej treści pisarka zdaje się mieć jeszcze wątpliwości. Ale już z owych szkiców można wyłowić powtarzające się uporczywie wątki, a z wątków tych ułożyć zarys krzepnącej filozofii.

Pisarka zdaje się zapytywać, czy my, naród tułaczy i pogorzelców, świadkowie zburzenia Warszawy i śmierci sześciu milionów ludzi, mieszkańcy domów, które przestały istnieć, przyjaciele i krewni zamordowanych, posiadamy jasną świadomość przedziwności i monstrualności naszego losu. W *Pielgrzymce do Warszawy* oraz w szkicu pt. *Tu zaszła zmiana* Maria Dąbrowska próbuje odczytać to, co w losach ludzi, domów i przedmiotów jest historią. Pisarka stara się nie wykraczać poza bardzo wąski krąg własnego doświadczenia. Pedantycznie pilnuje autobiograficznej rzeczowości, unika wyolbrzymiania faktów i podstawiania znaczeń, jakby tym sposobem chciała dowieść, że straszność i dziwność naszej zbiorowej biografii polega na tym, iż w każdym poszczególnym, na chybił trafił wysnutym losie ludzkim jest obecna historia — widoczna i namacalna, przerażająca i nie mniej logiczna, niż gdy się prawa jej bada na losach całych narodów i klas.

Ukazuje dalej pisarka tragedię człowieka, na którego spadły doświadczenia zbyt wielkie i ciężkie — doświadczenia, których umysł jego niezdolny jest przyjąć. W opowiadaniach *Jesionka* i *Pani Zosia* zawiera się spostrzeżenie niezwykle istotne dla naszej współczesności: fala doświadczeń tak strasznych, że mogłyby miliony ludzi przyprawić o utratę duchowej równowagi, przewaliła się ponad głowami — ludzie do niej po prostu nie dorośli. Zostali więc oszołomieni i zdumieni, ale w gruncie rzeczy tacy sami — z tym samym poczuciem humoru, z tym samym przywiązaniem do przedmiotów. Z tą samą dobrocią,

z tym samym pragnieniem miłości i szczęścia, z tą samą skrzętnością, z tym samym poczuciem elementarnej sprawiedliwości. Przerażający impet historii, jej niszcząca i twórcza zarazem siła oraz — z drugiej strony — trwałość zasadniczych praw rządzących życiem, praw niewygasających nigdy i wciąż na nowo odżywających — oto dwa główne wątki drobnych utworów Marii Dąbrowskiej pisanych w latach 1945 — 1951, do czasu powstania *Trzeciej jesieni* i *Wesela*.

Najpełniejszy wyraz i najoczywistsze zawęźlenie owych wątków znajdujemy w opowiadaniu pt. *Nocne spotkanie*. W nocnym pociągu wiozącym na zachód działa i pociski, pomiędzy dwiema polskimi kobietami a kilkoma radzieckimi żołnierzami, pomiędzy ludźmi obcymi sobie, nieufnymi nawet, niesionymi przez dwa spotykające się nurty historii, rozgrywa się prosta, odwieczna, codzienna rzecz. Wojna, noc i wiele, wiele innych jeszcze okoliczności, nie sprzyjających zbliżaniu się tych ludzi, nie zdołały przeszkodzić temu, że zmarzniętemu użyczono ciepła, dwoje ludzi dogadało się o miłości, a dwoje innych o sztuce.

W opowiadaniach pt. *Trzecia jesień* i *Na wsi wesele* Maria Dąbrowska podjęła generalną ocenę naszej współczesności.

Stwierdza pisarka, że na wsi podniosła się stopa życiowa. Wesele u Jasnotów jest dostatnie, szafy pełne, nikt z gości i gospodarzy biedą się nie trapi. Przyczyny dostatku są bardzo jasno widoczne w historii gospodarstwa Jasnotów: przed wojną Jasnotowie kupili cztery hektary ziemi za gotówkę uzyskaną od rodziny za spłatę, po wojnie siostra Małgorzaty, Pawoniakowa, odpisała na nią to, co uzyskała z reformy rolnej po Niemcu-koloniście — sześć hektarów — i sama przeniosła się do Wrocławia. Gospodarstwo więc wzrosło do dziesięciu hektarów, a potem „po miasteczkach okolicznych fabryki jakieś zaczęły powstawać, opodal nową kolej budowano, o parę kilometrów wielka cegielnia stanęła na odbudowę Warszawy. Zaczęły się łatwe, spore zarobki" (str. 177).

W tych kilku lakonicznych informacjach o stanie majątkowym Jasnotów mamy wszystkie elementy wzrostu stopy życiowej na wsi: przyrost gruntów dzięki reformie rolnej oraz odpływowi ludzi do przemysłu i na Ziemie Zachodnie. Goście z miasta także na niedostatek nie narzekają: każdy pracę ma, każdy zarobi — a do rozmów na temat drożyzny czy braków w sklepach nie dochodzi.

Maria Dąbrowska z dużą satysfakcją wylicza wszystkie te zyski Jasnotów, z satysfakcją także notuje wszystko, co wskazuje na dostatek pawłowickich domów: sute przyjęcie, gospodarstwo zaopatrzone we wszelki sprzęt, dobre konie, ogumione wozy, szafy pełne drogiej bielizny, ładnych sukienek. Jednakże obraz ten nie jest pozbawiony cienia, a sami Jasnotowie nie patrzą w przyszłość z otuchą:

„Izbę by się powinno dobudować dla młodych... ale każdy mówi: nic nie robić, nie urządzać, i tak zabiorą; a jak nie zabiorą, to podatków nawalą, że ani tchniesz, bogaty, powiedzą, ładnie ma koło domu, niech płaci. I tak przez to gadanie wszystko się przeje, przepije albo na łachy się wyda..." (str. 179).

Pisarka dochodzi w tym miejscu do bardzo istotnego elementu problematyki wiejskiej, mianowicie do sprzeczności pomiędzy reformą rolną, która wzmacnia indywidualne gospodarstwo, a kolektywizacją, która indywidualne gospo-

darstwo likwiduje. Sprzeczność ta sięga zresztą dalej: korzystna koniunktura zrodzona w okresie budowy podstaw socjalizmu sprzyja rozrostowi tęsknot drobnomieszczańskich, stwarza ciułacza. Ciułacz o tęsknotach drobnomieszczańskich lub — na wsi — kułackich jest jednocześnie przeszkodą w postępach socjalistycznego budownictwa. Chłop myśli trybem od wieków ustalonym: pieniądze są po to, żeby kupować ziemię, inwentarz, budować dom. A tradycje myślenia chłopskiego są bardzo rozpowszechnione także wśród naszej klasy robotniczej. Toteż niejeden przodownik pracy z Nowej Huty za wysokie premie i nagrody skupuje grunt i buduje dom w rodzinnej wiosce.

Są to z jednej strony zjawiska korzystne, świadczące o stabilizacji i dobrobycie wynikającym z rozmachu socjalistycznych inwestycji, ale z drugiej strony zjawiska te są sprzeczne z tendencją rozwojową naszego ustroju. O tym wiedzą nie tylko teoretycy — także ciułacze. I dlatego właśnie są niespokojni. Dlatego także, chociaż na weselu u Jasnotowej nikt nie może skarżyć się na niedostatek — wszyscy są nieufni, nieszczęśliwi: nie wiedzą, jaka ich właściwie przyszłość czeka i dla jakiego celu mają wyrzekać się tego, co im się wydaje ich najuczciwszym i najnaturalniejszym prawem. „Takie ciężkie było życie" — myśli Małgorzata przed zaśnięciem — „ledwo my się czegoś dochrapali, a tu masz, okazuje się, że to złe. Co za diabeł te spółdzielnie wymyślił, żeby zatruwać ludziom życie? Człowiek lat swoich doszedł, rozumu jakiego takiego nabył, a coś takiego się porobiło, że na starość jak kołowaty chodzi, nie wie, gdzie dobre, gdzie złe. Nic złego się nigdy nie chciało, a tu powiadają — wszystko w tobie niedobre, wszystko nie tak" (str. 178).

I to jest sedno sprawy: ludzie nie wiedzą i nie rozumieją, czego się od nich chce. Tu jest zresztą także sedno naszych trudności: tempo przemian gospodarczych jest i musi być szybsze od tempa przemian psychicznych.

Nie da się dokonać przewrotu umysłowego tak szybko, jak się musi przeprowadzić rewolucję gospodarczą. Jak powierzchowny jest przewrót umysłowy w Polsce, pokazuje Dąbrowska na przykładzie Maniusia Szatkowskiego, któremu po głowie plączą się niesłychane głupstwa o Marksie i Leninie. Przeoranie umysłów nową wiedzą a serc nowymi uczuciami, to lata, to pokolenia, a tymczasem ekonomia ma swoje nieubłagane prawa, którym trzeba sprostać. I dlatego to wszystko, co się dokonuje u nas w interesie mas, nie zawsze cieszy się ich poparciem i zaufaniem — często jest dla nich niezrozumiałe. Więc środki przymusu nieraz idą przed perswazją. Użycie ich nie wpływa na zbliżenie władzy do ludu. Zaniechanie ich opóźnia dokonania gospodarcze. Opóźnienie realizacji celów gospodarczych pozwala rozrastać się tendencjom niesocjalistycznym. Rozrastanie się tendencji niesocjalistycznych utrudnia znów dalszy pochód rewolucji. Jest to naprawdę bardzo zawiły splot sprzeczności. Każdą z nich po kolei trzeba dobrze zrozumieć i ani jednego ogniwa nie wolno pominąć w rozumowaniu, jeśli chce się zachować pełne rozeznanie w sytuacji współczesnej naszego kraju.

Jest rzeczą charakterystyczną, że w opowiadaniu *Na wsi wesele* Maria Dąbrowska stosuje ludową stylizację zarówno w dialogach, jak w autorskim komentarzu. Poprzez gwarowe wyrażenia oraz gwarową melodię zdania kreuje ludowego narratora. Pomiędzy komentarzem autorskim a np. wewnętrznym monologiem Małgorzaty Jasnotowej nie ma żadnej różnicy stylistycznej i ide-

ologicznej. Często także używa pisarka mowy pozornie zależnej. Przy pomocy tych zabiegów zaciera granicę pomiędzy narratorem a bohaterami. Utożsamia z nimi narratora, czyni go jednym z nich. Zrównuje także świadomość autora ze świadomością bohaterów i to właśnie jest najważniejsze.

Ocena współczesnej rzeczywistości polskiej została zatem dokonana w tym opowiadaniu z punktu widzenia człowieka, który jest absolutnie pozbawiony rozeznania w tym, co się dzieje wokół niego, i który właśnie z tego powodu podwójnie cierpi. Cierpi, ponieważ przeczuwa, że los gotuje mu coś niedobrego, cierpi, ponieważ nie rozumie, dlaczego i po co ma się tak stać. Autorka nie przychodzi z pomocą swoim bohaterom, nic im nie próbuje tłumaczyć, albowiem nie to jest jej celem. Cały nacisk kładzie na to, aby właśnie ich obawy i troski, chociażby naiwne, chociażby z zacofania i ciemnoty pochodzące, wyrazić, zareprezentować.

Najżywotniejszą i niewątpliwie najbardziej szczytną tradycję literatury stanowi obrona prostego człowieka przed władzą, wyrażanie jego obaw i wątpliwości. Gdy władza była w rękach klas posiadających, gdy akty jej były skierowane przeciwko ludowi, droga literatury była jasna: każdą krzywdę piętnować, demaskować każdy akt ucisku, oskarżać wszystkie instytucje władzy, bowiem wszystkie one tylko z pozoru służyły porządkowi i sprawiedliwości.

Odmienia się natomiast sytuacja literatury, kiedy aparat władzy dostaje się w ręce rzeczywistych przedstawicieli ludu. Odmienia się sytuacja literatury w dobie dyktatury proletariatu, kiedy to działa aparat nacisku i porządku, nieraz w bardzo dotkliwy i bolesny sposób, ale w interesie ludu. Władza popełnia błędy lub też działa w myśl nieodpartych konieczności, których treść może często wystawiać na próbę sumienie i wrażliwość pisarza, nie mówiąc o tym, że może pozostawać całkowicie niezrozumiała dla prostego człowieka. Ale jej zasadnicza tendencja jest postępowa i literatura, chcąc postępowi służyć, musi przekazywać racje dyktatury prostemu człowiekowi, tłumaczyć ich treść humanistyczną. Literatura wówczas opuszcza teren swoich dotychczasowych penetracji. Pozostawia na boku indywidualne tragedie, które dostarczyły jej tylu wspaniałych kart, wchodzi natomiast w sferę wielkich historycznych uogólnień, w sferę politycznych konieczności, konstruuje ich logikę i sens. Natchnieniem literatury staje się wówczas historia — jej konieczności i prawa.

Ale uroki historii są niebezpieczne. Historia jest kachanką zaborczą i despotyczną. Pomijanie indywidualnych racji prowadzi do schematyzacji człowieka, pozostawanie w sferze historycznych uogólnień prowadzi do tworzenia fałszywych mitów, do kanonizowania historii na fetysza, którego nie ima się moralna odpowiedzialność.

Niemniej nie ma dzisiaj dzieła literackiego prawdziwie współczesnego, które mogłoby istnieć poza tym konfliktem humanitarnej, moralistycznej tradycji literatury oraz jej historiotwórczych ambicji.

Głęboko w tym konflikcie tkwią także opowiadania Marii Dąbrowskiej. Wspominaliśmy wyżej, że już w drobnych szkicach widoczne jest przeciwstawienie indywidualnych ludzkich losów — historii. Przeciwstawienia tego w jeszcze drastyczniejszy sposób dokonała pisarka w *Weselu* i *Trzeciej jesieni*.

Może najbardziej przejmujący z całego opowiadania *Na wsi wesele* jest epizod z księdzem Dąbrowiakiem. Do czego zmierzał ksiądz Dąbrowiak, kiedy

wygłaszał swoje kazanie? Właściwie do tego samego co władza państwowa i do tego samego jednocześnie co kościół. Ani władza państwowa, ani władza kościelna nie mogłyby w jego kazaniu dopatrzeć się czegoś, co by niezgodne było z ich programami. Z jednej strony zachęcał do pracy, lojalności i zaufania, ukazywał sens wysiłku, jaki naród ponosi, i perspektywę lepszych czasów, których nadejścia bynajmniej nie łączył z wojną i zmianą rządów, ale przeciwnie, sądził, że będą one rezultatem dzisiejszego wysiłku i nastaną tylko pod warunkiem zachowania pokoju. Z drugiej strony przypominał, że na świecie nie dzieje się nic bez woli i udziału Boga, że „przewrót, co się w kraju odbywa, to jakby czyściec, w którym dusze mają hartować się i wykazać, co naród polski potrafi dokonać w najtrudniejszych okolicznościach..."

Ponieważ ksiądz Dąbrowiak chciał wszystkich ze wszystkimi pogodzić, więc wszyscy po kolei go potępili: władze państwowe za „wtrącanie się do polityki", kuria biskupia za komunizm, no i, oczywiście, ukryta, anonimowa, zaciekła reakcja — za jedno i drugie. Nabył więc ksiądz Dąbrowiak przekonania, że jego dobra wola jest nikomu niepotrzebna, że w tym, co się na świecie odbywa, on, prosty człowiek, nie może wziąć żadnego udziału, ponieważ, widać, o losie człowieka decydują jakieś potęgi, którym ani pomóc, ani przeszkodzić nie można.

Ksiądz Dąbrowiak został zmiażdżony przez historię. Czyżby niepotrzebnie rzucił swoje małe, gorące serce na szalę wielkiej rozgrywki? Czyżby przeciwstawnymi siłami w tym konflikcie nie były serca ludzkie, ale twarde, matematycznie określone konieczności? W takim razie nie trzeba ubiegać się o udział w historii, nie trzeba dopraszać się do jej wojujących wojsk, nie trzeba męczyć się nad uzgodnieniem jej rytmu z rytmem własnych pragnień. Może trzeba po prostu żyć — zdaje się mówić autorka — swoimi najprostszymi, z dnia na dzień obmyślanymi uczynkami kształtować dno oceanu, na którego powierzchni szaleją burze? Może nie trzeba gorączkowo poszukiwać dla siebie miejsca w historii, lecz trwać na tym miejscu, w którym los człowieka porzucił? A i tak kiedyś okaże się, że nie ruszając się ani krokiem w pościgu za wielkimi sprawami swego czasu, tkwiło się w nich, nieświadomie oddziaływując na ich bieg, wbrew własnemu przekonaniu przyczyniając się do takiego czy innego ich obrotu. Historia, jak ta góra, która do Mahometa przyszła, gdy Mahomet do niej pójść nie chciał, przychodzi do człowieka i naraz człowiek się przekonuje, że wcale nie jest rozbitkiem, ale, przeciwnie, pełnoprawnym pasażerem. Dowodzi tego historia Klemensa Łohojskiego.

Z *Trzeciej jesieni* najczęściej cytuje się zdanie o owym dobrym gospodarstwie, w którym każdy rupieć się przyda. W zdaniu tym widzi się na ogół cały sens tego opowiadania. „*Trzecia jesień* — pisze Tadeusz Drewnowski — zaświadcza, jak głęboko idzie przez społeczeństwo orka przemiany, skoro zagarnia ona nawet ludzi w stylu Łohojskiego." Jest to interpretacja z pewnością słuszna, ale niecałkowita, uwzględniająca tylko jeden aspekt opowiadań Dąbrowskiej. Należy bowiem zwrócić uwagę, że zarówno *Na wsi wesele* jak i *Trzecia jesień* mówią nie tylko o humanizmie ustroju socjalistycznego oraz o postępowym kierunku historii. Mówią także o postawie wobec historii. O takiej postawie, która jest moralna i bezpieczna zarazem. Wykładem tej postawy jest właśnie *Trzecia jesień* — historia Klemensa Łohojskiego jako przeciwieństwo cichej tragedii księdza Dąbrowiaka.

Przede wszystkim pragnę podkreślić to, co — moim zdaniem — w losie Łohojskiego jest najistotniejsze, mianowicie jego już nie tylko „niepotrzebność", ale „nielegalność". Przecież to człowiek, który — gdyby gdzieś zaczął pracować — byłby ciężką zmorą każdego kierownika kadr. Były oficer carski, syn carskiego urzędnika, ze szlacheckim nazwiskiem i takimiż manierami, z francuszczyzną na codzień i „ouwszem", bez zawodu, bez dokumentów — toż to nie tylko „człowiek niepotrzebny", ale element, z którego nie tylko kierownik kadr czy rygorystyczny funkcjonariusz służby porządku i bezpieczeństwa, ale nawet każdy autor sztuki współczesnej zrobiłby wroga, szpiega i sabotażystę. Wyobraźmy sobie, że w spisie osób sztuki Kruczkowskiego czytamy: „Klemens Łohojski, b. oficer carski, bez zawodu", po czym wchodzi na scenę zaszargany facet i mówi „*bonjour*"... Jesteśmy w domu i tylko czekamy, jak stonkę na kartofle wypuści.

A teraz wyobraźmy sobie sytuację odwrotną, że mianowicie w nowej sztuce Kruczkowskiego, która tym razem rozgrywa się na działkach mokotowskich, występuje człowiek, co zamiast hodować dynie na sprzedaż, rozdaje je sąsiadom, suszy ziarno siewne i rozprowadza je dla podniesienia kultury ogrodniczej, wymyśla przyrząd do produkcji doniczek ziemnych i także te doniczki rozdaje, a nawet uczy innych, jak ten przyrząd zmajstrować. No, przy wizycie milicjanta zapraszającego racjonalizatora na komisariat z odczytem o działkach i przy rozdaniu nagród konkursowych wyszlibyśmy z teatru i nawet nie patrząc do programu wiedzielibyśmy, że ów przodujący działkowiec to znany całemu krajowi murarz z MDM-u, były więzień caratu i sanacji.

Cały sens opowiadania Dąbrowskiej mieści się w tym odwróceniu schematu. Ale na czym ów sens polega? Czy na tym, że ten człowiek przez dwie wojny i dwie rewolucje wysadzony z siodła, pełen nieufności, starych żalów, obojętny na wszystko, co się na wielkim świecie dzieje, „przełamał się" i zrozumiał, czym jest Polska Ludowa i że warto dla socjalistycznego ustroju żyć i pracować? Czy też na tym, że władza ludowa, przyjrzawszy się baczniej temu nielegalnemu człowiekowi, temu zeru administracyjnemu i politycznemu, umiała zdobyć się na wielkoduszny gest przygarnięcia go do siebie i spożytkowania tego rupiecia, na dowód, że socjalizm jest dobrym gospodarstwem? Wydaje mi się, że niezupełnie. Należy zwrócić przecież uwagę na to, że wszystko właściwie stało się przypadkowo. Łohojski ani chwili się nie zastanawiał nad istotą socjalistycznego ustroju. Po prawdzie wszystko poza działkami było mu obojętne. To, co go tam z rozmów i gazety doleciało, traktował z dobrotliwym humorem. Czasem pozwalał sobie na drobne, ironiczne uwagi polityczne — ot, takie obiegowe dowcipaski — mrugając okiem. Jego „świadomość polityczna" o tyle tylko wybiegała ponad poziom magla, że umiał ocenić np. lekarskie świadczenia państwa. Ale znalezienie przezeń miejsca w ustroju nie wiązało się bynajmniej ze zmianą czy też zdobyciem jakichkolwiek przekonań.

Nie było też żadnego kroku z drugiej strony. Nikt Łohojskiego nie przyszedł agitować. Przed zaangażowaniem go na wykładowcę do milicji nie badano jego ankiety personalnej. Nie rzucono w jego stronę takiego wyzwania, jakie skierowano np. teraz do emigrantów. Jeżeli go nie czepiano, to przez obojętność, nie zaś przez szczególny humanizm, jak tego dowodzi scena w komisariacie milicji. Nikt nie uznał, że pomimo takich to a takich okoliczności obciążających a dzięki takim a takim okolicznościom sprzyjającym, na podstawie takich a ta-

kich zasad, należy Łohojskiego zrehabilitować i wprowadzić w obywatelski krąg. Jego regeneracja ma właściwie paradoksalne i groteskowe trochę podłoże. Z pewnością nadal zachował on wobec polityki sceptyczny, ignorancki uśmieszek, a jednocześnie ktoś tam w odnośnych władzach, gdy przy jakichś porządkach dostanie do rąk jego kartotekę — pokręci głową. Może nawet zarządzi jakieś kroki wobec nielegalnego mieszkańca starej komórki. Może się zdarzyć, że tym, kto to uczyni, będzie jeden ze słuchaczy wykładów Łohojskiego o hodowli dyni.

Ale na razie Łohojski jest szczęśliwy. Tak, na razie Łohojski jest szczęśliwy, na razie Jasnotom nieźle się dzieje. Niech tam ludzie gadają, że wszystko, czego się człowiek dorobił, zabiorą, niech tam gadają, że niemeldowanych będzie się wysiedlać, że ziemię się będzie odbierać, niech tam gadają, co chcą, niech się dzieje, co chce, trzeba po prostu pracować.

„I wie pan — mówi Wanda Osiecka do Łohojskiego — ja zawsze myślę, że trzeba się na nic nie oglądać... niech się ludzie śmieją, niech straszą, na nic się nie oglądać — powtórzyła — tylko robić swoje, pracować i pracować. Zawsze w końcu wyjdzie z tego coś dobrego."

Czyli inaczej:

Oj, jedz, pij, kiedy dają,
A tańcuj, kiedy grają,
A uważaj, kiedy dzwonią,
A uciekaj, kiedy gonią.

Pomimo wojny, pomimo narodowych uprzedzeń i pretensji, pomimo pożarów, więzień, obozów, masowych grobów i krematoriów, pomimo niszczycielskiego, nieubłaganego pochodu historii, pomimo wielkich zmian w myśli, kulturze i obyczajach — wśród ludzi rozgrywa się t o s a m o, co rozgrywało się w czas wojen i pokojów od setek i tysięcy lat. Wojna, noc i wiele innych jeszcze okoliczności nie sprzyjających zbliżaniu się do siebie tych ludzi, których wojskowy transport wiózł w stronę Łowicza — wszystko to nie zdołało przeszkodzić, że zmarzniętemu użyczono ciepła, że dwoje ludzi dogadało się o miłości, a dwoje innych o sztuce. Historia zdaje się toczyć swoim torem w kierunku jakichś tam swoich, nie całkiem jasnych, celów, a ludzie, którzy niewiele mają wspólnego z jej machinacjami, pomimo niej, a nie dzięki niej, realizują swoje małe cele. Spotkania wzajemne, spotkania „życia" i „historii", człowieka żywego, pojedynczego z jego własną, uogólnioną kreacją, odbywają się przypadkowo, dziwnie — ot, tak jak to miało miejsce z Łohojskim, kiedy wysadzony z siodła, niepotrzebny, nielegalny element i surowa historia spotkali się ze sobą w mokotowskim ogródku przy dyniach.

Wszyscy ci ludzie, którzy zamieszkują dom przy ul. Polnej i uprawiają działki na Polu Mokotowskim, a także ci, którzy zjechali do Pawłowic na wesele, wszyscy oni tworzą historię, to ich dążeniami i pracami karmi się ona, z uogólnienia ich doświadczeń i pragnień tworzy swoje programy.

Ale między tworzywem a dziełem jest próg jakościowej przemiany. Któż z owych gości weselnych i któż z mieszkańców domu przy ul. Polnej rozpozna w owych nakazach i zakazach, które go co dzień gnębią i straszą, sprawę własną, dobro osobiste? Nawet Michał Boguski, człowiek przecież świadomy, uważ-

nie przyglądający się wszystkiemu, co się dzieje, potrafi na skargi Małgorzaty odpowiedzieć tylko ostrożną pociechą:

„To trzeba na tę drogę do przyszłych czasów uważać, żeby się z lęku nie pobłąkać, żeby przyszłości nie stracić, nie przegapić..."

Cóż to jest ta przyszłość, cóż to jest ta siła, która raz po raz daje ludziom znać o sobie nowymi wstrząsami? Czyim ona jest dziełem, skoro każdy się jej boi? „Co za diabeł wymyślił te spółdzielnie produkcyjne, żeby zatruwać ludziom życie?" Każdy chce, aby mu było trochę lepiej, nie inaczej, ale po prostu lepiej: trochę więcej ziemi, trochę więcej sprzętu, może nowy dom, może ładniejsze mieszkanie... I co więcej? Po co to wszystko? Kto to zrozumie?

Bohaterami opowiadań Dąbrowskiej są ludzie nieświadomi, przestraszeni, biedni, ci, których — powiedzmy szczerze — jest w naszym kraju więcej. Ich niepokoje i cierpienia, ich naiwności i przesądy kładzie autorka *Gwiazdy zarannej* na szalę dla przypomnienia, że w dziele wielkiej przemiany oni właśnie są tworzywem i celem. Człowiekowi, który jest przedmiotem i podmiotem historii, trudno zrozumieć, iż świat to nie zbiorowisko cichych ciułaczy, którym wystarczy rozdać po groszu, aby spełnić ich marzenia i aby „było sprawiedliwie". Trudno zrozumieć, że po to, aby każdego zadowolić, trzeba wszystkich pchnąć w wir wielkiej przemiany, wszystkimi wstrząsnąć, wszystkich wystawić na niejedno ryzyko, każdemu zadać niejeden ból. Niełatwo pojąć, że historia nie jest po prostu sumą poszczególnych losów ludzkich, ale inną jakością, tak różną od swej przyczyny, jak melodia od dźwięku, jak uogólnienie od doświadczenia, jak energia od masy.

Z przeciwieństwa „życia" i „historii", które w naszych czasach objawiło się ze szczególną ostrością, wynika wielki dylemat współczesnej literatury. Zatacza się ona od jednego do drugiego krańca i wszystkie jej kłopoty w tym właśnie dylemacie miały swe źródło. Raz twarz jej surowa, demiurgiczna, nieczuła na to, co poszczególne, w blaskach teorii przebudowującej świat w porządku, jaki tylko w cyfrach można spotkać, i w ciszy, której zaznaje się tylko w logicystycznych seminariach; drugim razem na oblicze literatury wypełzają zmarszczki, w oczach łzy stają, na wargach mieszają się czułe deklinacje słów takich, jak człowiek, troska, indywidualność, los, prawda itd.

Przepraszam za tę groteskę. Nie ma do niej zapewne powodów, ponieważ ten dylemat literatury jest rzeczywistym dylematem. Z niego czerpie współczesna literatura swoją humanistyczną siłę. To on jest jej wielką szansą, racją jej istnienia w socjalistycznym ustroju, tak jak kiedyś racją istnienia literatury w ustroju kapitalistycznym był klasowy ucisk.

Z tego dylematu najistotniej, najprawdziwiej współczesnego narodziły się opowiadania Marii Dąbrowskiej. Stąd ich głębia, ich waga, większa chyba od wszystkiego, co dotąd stworzyła znakomita pisarka.

Andrzej Kijowski

WEINTRAUBA DZIENNIK LIRYCZNY

Jerzy Kamil Weintraub: *Wiersze wybrane.* Wybrał i wstępem opatrzył Jan Śpiewak, Warszawa 1953, „Czytelnik"; str. 228.

Należę do pokolenia, dla którego poezja dwudziestolecia nie jest już poezją współczesną — nie było ono świadkiem jej powstawania, przeżycia i nastroje wyrażane przez nią mogą być już dla obecnych dwudziesto- czy dwudziestopięciolatków mało istotne i niezrozumiałe, jeśli nie sięgnie się po komentarz historyczny. Mimo że nasze oddalenie w czasie od momentu powstawania tej liryki nie jest wielkie (cóż to w dziejach literatury znaczy 15—20 lat) — tak ogromna cezura historyczna, jak lata 1939—1945 i tempo przemian nie tylko życia, ale i sztuki oddalenie to powiększyły, zwielokrotniły. „Niewspółczesność" liryki lat dwudziestych i trzydziestych potęguje fakt, że nowe wiersze, zwłaszcza młodych poetów, z którymi wciąż stykamy się w praktyce czytelniczej, drukowane na łamach prasy czy w tomikach, tak bardzo od niej odbiegają, są tak inne. Przecież nawet ci poeci, u których krytycy wykryli liczne powiązania z dwudziestoleciem— jak Różewicz czy Wirpsza — nie dają się porównać z żadnym lirykiem tamtych czasów, cóż dopiero mówić o Szymborskiej czy Woroszylskim. Nasze pokolenie, które po wojnie zaczęło swą literacką edukację, czyta utwory pisarzy dwudziestolecia jako poezję należącą już do zamkniętego okresu literatury, należącą już do historii. Jest to ważne z tego względu, że dla poezji międzywojennej stanowi to jakby pierwszą próbę trwałych wartości, pierwszą próbę czasu — próbę zetknięcia z czytelnikami, reprezentującymi już zupełnie inną epokę. A jednak mimo to tylu poetów do nas przemawia, tylu nas wzrusza, tylu czytamy z wypiekami na twarzy. Dotyczy to nie tylko takich koryfeuszów lirycznego pióra, jak Tuwim, Słonimski, Pawlikowska czy Leśmian, ale i poetów, którzy dopiero zaczynali, którzy nie rozwinęli nawet w części swych wielkich zdolności twórczych — mam w tej chwili na myśli Jerzego Kamila Weintrauba, którego tom *Wierszy wybranych* wydał przed dwoma laty „Czytelnik" w opracowaniu Jana Śpiewaka.

Pierwsze wiersze poety pochodzą z roku 1936. Nie reprezentuje on jeszcze wtedy jasno określonej orientacji artystycznej, zresztą przez całe krótkie życie nie będzie reprezentował — przede wszystkim poszukuje, próbuje różnych stylów poetyckich, ucieka się do sielanki, groteski, elegii, klasycyzującego obrazka. Wraz z walką o własny styl, walką dramatyczną, pełną sprzeczności i krańcowo różnych rozwiązań, poszukuje Weintraub odpowiedzi na szereg pytań, które narzuca mu wciąż wypełzający „z najciemniejszych, z najdziwniejszych ulic (...) ciężki dzień dzisiejszy". Bój o uzyskanie tych odpowiedzi nie jest łatwy — poeta zajmuje wobec rzeczywistości różne stanowiska — od postawy politycznej, aktywnej (w tych kilku fragmentach, które poświęcone są walczącej Hiszpanii) aż do postawy człowieka unikającego zetknięcia z nią. Mimo że autor *Próby powrotu* należy do grona poetów lewicu-

jących, sporo drukujących w prasie o określonym obliczu politycznym (głównie w *„Sygnałach“*), prawie nigdy nie tworzy liryki politycznej. Jego żywiołem jest negacja, przejawiająca się bądź w melancholijnych dumaniach na tle smutnej, ponurej przyrody, bądź też w grotesce, w której elementy mieszczańskiego świata przenikają do wierszy w postaci udziwnionych realiów, codziennych sytuacji, specyficznie banalnego języka. Groteska, jak np. w *Sielance w Zakopanem,* łączy się w wielu wierszach z ironią. Wszystko w nich służy kompromitacji mieszczańskiej codzienności. Poeta celowo pewnym fragmentom nadaje postać pospolitej, powszedniej rozmowy (chociażby początek *Sielanki:* „Dobry wieczór, pani Kaczorowska. Przypłynął już dobry wieczór“). Zasadniczym chwytem jest w tym liryku przeciwstawienie elementów mieszczańskiej codzienności — przyrodzie. Ale nie jest to zwykły, łatwy kontrast. Finezja groteski Weintrauba tkwi w tym, że na przyrodę patrzy oczyma swej bohaterki — mieszczki Kaczorowskiej. Ukazując, jak ona widzi nocne niebo, dokonuje kompromitacji jej mentalności. Wiersze typu *Sielanki w Zakopanem* wyróżniają się szczególnym poszanowaniem dla realiów, dla konkretności obrazu, dla precyzji sformułowań. Realia grają w nich podwójną rolę: z jednej strony osadzają wizję groteskową w konkretnej rzeczywistości, a z drugiej są środkiem udziwniania, w którym wyraża się negatywna ocena świata. W innych wierszach realia poetyckie są raczej rzadkością, ale mimo to decydują o kształcie artystycznym wielu strof:

W dawnym mieście, najeżonym kolcami wież,
w oberży Pod Rezedą, w najczerwieńszej z altan
pulchna Grätchen śpiewała rozdzwonionym altem,
a poeta przy winie pisał dziwny wiersz.

(Styczeń 1936)

W cytowanej strofie realia były konieczne z tego względu, że posłużył się w niej poeta pewną narracją. Wyraża się w tym dążność do konkretności obrazu — bardziej widoczna w tym wierszu niż w lirykach krajobrazowych.

Najbardziej reprezentatywny dla wczesnej poezji Weintrauba, zapoznającej z doznaniami powstałymi z kontemplacji przyrody, jest cykl *Lato elegijne.* Poeta w tej wiązance elegii nie przejmuje z tradycji ich cech formalnych — mimo pewnej umowności tych wierszy. Liryki cyklu są swobodne i niczym nie skrępowane, naturalne — zapożycza tylko tonację nastrojową elegii: tonację melancholijnej zadumy, tonację rzewnego smutku. Pejzaż tych wierszy utrzymany jest w barwach ciemnych. Poznajemy tu krajobraz miejscowości podwarszawskich: Otwocka, Józefowa, krajobraz sosnowych lasków i oszklonych werand. Cykl ten — jak i inne wiersze o podobnym charakterze — nie jest jednak liryką opisową. Przyroda jest tu niekiedy tylko pretekstem do ważnych wyznań, do rozwinięcia pewnej — jeśli tak powiedzieć można — akcji lirycznej. Często jest jedynie tłem, na które rzutuje poeta swe wyznania:

Wiatr nadrzeczny wtopiony w pluszczące przedwiośnie.
Rude płoty spowite w miękki, bury mech.
Za mało czas przysypał wspomnienia młodości,
że jeszcze sam odpływasz zdumionym spojrzeniem.

(Elegia nadwiślańska)

Dwa pierwsze wiersze są tylko obrazem przyrody — nie mają jednak roli autonomicznej, nie są samodzielną częścią wiersza. One jakby tylko sugerują nastrój, sugerują ton emocjonalny, rozwinięty w dalszej, zasadniczej części wiersza. Dwuwiersz ten był tylko zapowiedzią — dwuwiersz następny stanowi początek akcji lirycznej. W tym wyodrębnieniu — często u poety spotykanym — części „opisowej“ i bezpośrednio lirycznej widzę zbieżność z dawną klasyczną elegią. Bo w wierszach poetów współczesnych takiego rozgraniczenia nie ma, wszystko jest wtopione w akcję liryczną, wszystko jest jej integralnym składnikiem. U Weintrauba podział ten nie jest fałszem artystycznym, zawsze go uzasadnia charakter wiersza — jego niekiedy nieco konwencjonalna elegijność.

Stał on u podstawy całego *Elegijnego lata.* Krajobraz podwarszawski jest tłem dla akcji lirycznej, której istotę stanowi poszukiwanie własnego stosunku do świata. Najpełniejszy wyraz uzyskuje ono w dwóch wierszach — zresztą najbardziej interesujących w całym cyklu — *Dwugłos* i zwłaszcza *Elegia komandorska.* Autor pisze prze-

de wszystkim o swym osamotnieniu. Z początku nie znajduje miejsca na ziemi dla „tragicznej młodości“ poety, później jego przystanią stanie się: „Miłość, głębia milczenia, jasny granat nocy“. Cykl ten jest dowodem egotyzmu pisarza, ale mimo to nie stanowi dokumentu jego zupełnego oderwania od rzeczywistości. Bo — jak sądzę — istnieją dwa typy egotyzmu. Egotyzm człowieka, który zrywa wszelkie więzy ze światem, zamyka się w czterech ścianach pokoju i oddaje autoanalizie i introspekcji, oraz egotyzm człowieka, który — choć zapatrzony we własne ja — stara się dokonać oceny rzeczywistości, z której ucieka w sferę doznań intymnych i samotniczych. Egotyzm Weintrauba jest tego drugiego rodzaju. Powstał z ucieczki będącej rezultatem rozczarowania, ucieczki, która była jednak tylko ucieczką pozorną. Bo nawet do egotycznych przeżyć poety wdziera się historia, jego samotniczo-indywidualistyczne uczucia są historycznie określone — takie mogły być uczucia człowieka w latach trzydziestych, latach coraz większego niepokoju o przyszłość świata, latach, w których epoka — posłużmy się jednym z częstszych sformułowań pisarza — przybiera coraz czarniejszą barwę. Poeta zdaje sobie z tego sprawę, ale nie orientuje się w całej politycznej złożoności i grozie sytuacji. Dlatego też w wierszach nie nazywa niczego wprost, ale brak pełnego spojrzenia na swoje czasy stara się skompensować kunsztownymi metaforami, symbolami i epitetami, które nie zawsze precyzyjnie chwytają istotę zjawisk. Zwłaszcza symbole grają w *Lecie elegijnym* ważną rolę. Głównym bohaterem akcji lirycznej cyklu jest postać symboliczna: Komandor — kryje się pod nim sam poeta. Nie trzeba się tego domyślać, nie trzeba porównywać treści utworu z życiorysem jego autora— on sam tę postać jakby rozszyfrowuje. Wydaje mi się to charakterystyczne jako jeden z przejawów przezwyciężania poetyki symbolicznej, jej przełamywania. Po prostu nie wytrzymała ona naporu ważkich treści. Przytoczony tu przykład jest może najmniej istotnym, najbardziej zewnętrznym tego wyrazem. Ważniejsze momenty wykaże omówienie *Elegii komandorskiej*. W pierwszej strofie spina poeta w jedną całość dwa obrazy: podwarszawskiego pejzażu sosen i werand oraz płynącego wśród tych sosen okrętu. Okręt jest symbolem — oddziaływa to i na obraz lasu, który traci przez to swą plastyczną wyrazistość — nie jest jeszcze symbolem, ale nie jest również konkretnym, bezpośrednim przedstawieniem. Strofa druga jest konsekwentna w swym symbolicznym charakterze: przynosi obraz płynącego okrętu — oczywiście, jego dosłowne odczytanie zaprzepaściłoby sens wiersza. Interesujące jest tutaj jedno: jak powołanie symbolicznego bohatera pociąga daleko idące konsekwencje: symbolikę obrazu, który pozostaje zresztą trochę pod urokiem Rimbauda. W strofie następnej konwencja symbolu załamuje się. Komandor płynie już nie przez morza — lasy, ale przepływa „swe szumiące lata, bezradnie uwikłany w ciemny czas i przestrzeń“. Słowa te tłumaczą na „normalny“ język poetycki to, co poeta do tej pory wyrażał przez symbol. Powodem podróży Komandora było poszukiwanie prawdy o epoce, a z drugiej strony poszukiwanie drogi ucieczki. Weintraub nie powiedział jednak tego językiem symbolów. Ten konflikt między symbolicznym obrazem własnych przeżyć a ich kształtem realistycznym charakteryzuje nie tylko *Elegię komandorską* — jest dużo bardziej reprezentatywny. Ukazuje bowiem wewnętrzną dialektykę rozwoju Weintrauba, rozwoju bynajmniej niełatwego, nie przebiegającego gładko po linii prostej, ale pełnego dramatycznych starć między konwencjami i przyzwyczajeniami poetyckimi a pełniejszymi, bardziej realistycznymi formami wyrazu. W dalszych partiach *Elegii* powraca znowu symbol, ale w zakończeniu rola jego zostaje jeszcze bardziej umniejszona — poeta mówi bezpośrednio o swej „tragicznej młodości“.

Elegie Weintrauba rozwijają się w powolnym rytmie, ich tok i tempo akcji lirycznej są zwolnione, a styl celowo rozlewny. W innych utworach dąży poeta do kondensacji swych wzruszeń, zamknięcia ich w najbardziej lapidarnej formie. Toteż niekiedy ucieka się tylko do ich sygnalizowania w kilku słowach, w skondensowanych i jakby fragmentarycznych zdaniach:

Oddaj ciszę tym ustom, które więzi
marmur.

Dni są gradem pocięte. Stygną w mroźnym płaczu.
Przestrzeń zszyta krokami niebieskich żandarmów.
Pomnik śliskich trytonów i zielonych maczug.

(Dania 1938)

Każde zdanie jest tu jedynie krótkim, urywanym sygnałem. Jego wewnętrzną zwartość stara się poeta uzyskać przez szczególnie intensywną metaforyzację języka. Przenośnie nie nadają w strofie tylko kształtu obrazowego wzruszeniom — tutaj szczególnie wyraźnie widoczna jest ich funkcja syntetyzująca. Jeśliby chcieć przełożyć którąś z metafor na „zwykły język", trzeba by nieuchronnie użyć dużo więcej słów. Strofa w takich wierszach jest jakby zespołem urywanych i migawkowych sygnałów, pozornie różnych, a jednak układających się w całość.

Rozbicie wizji poetyckiej stanowi istotę poematu pisanego w pierwszych miesiącach wojny: *Chorał wśród zgiełku*. Jest to utwór, w którym poszukiwał Weintraub odpowiedzi na pytanie: jaka jest właściwie współczesność? Doszedł do wniosku, że przede wszystkim absurdalna. Tę absurdalność rzeczywistości ukazywał już w kilku przedwojennych wierszach — teraz ją jeszcze bardziej spotęgował. Jest to rzeczywiście wyraz pewnej dezorientacji ideowej poety, ale przede wszystkim tkwi w tym swoista próba oceny świata. Jeśli Weintraub nie ukazywał rzeczywistości w kategoriach politycznych, to w każdym razie orientował się w sprawach dnia dzisiejszego. Sprawą często pojawiającą się już w utworach sprzed roku 1939 jest motyw wojny. Powraca on w wierszach jako wspomnienie lat 1914—1918 oraz jako przeczucie przyszłości, które nie tak długo miało okazać się tragiczną realnością. W *Chorale wśród zgiełku* miesza Weintraub różne zjawiska, zniekształca je, jest jednak w tym utworze coś, co sprawia, że czyta go się z zainteresowaniem. Siłę decydującą — jak mi się wydaje — stanowi to, że nie są to udziwnienia „same w sobie", że mają one jakby swój podwójny sens, że są liryczną oceną rzeczywistości. *Chorał wśród zgiełku* jest wyraźnie dwupłaszczyznowy: jedna płaszczyzna — udziwnień — ukazuje epokę, druga zawiera zasadniczy problem poematu: stosunek sztuki do epoki, ukazanej jako konglomerat absurdów, stosunek chorału do zgiełku — by tłumaczyć dosłownie metaforyczny tytuł. Weintraub nie wyraża tutaj swoich poglądów bezpośrednio, przede wszystkim stawia problemy, poszukuje odpowiedzi — nie znajduje jej w pełni. Interesuje go stosunek „dźwiękiem przeciekających przez drzewa ogrodowych fletni" do „trąb powietrznych", które symbolizują straszną, brutalną epokę. W V rozdziale poematu, *Powrót Orfeusza*, poeta jasno stwierdza nieprzydatność przeestetyzowanej, wykwintnej poezji. Bezręki Orfeusz, pozbawiony nawet liry — to obraz zaniku poezji „cienkich świstów", poezji „koników polnych". Zetknięcie sztuki z rzeczywistością, która poecie ukazywała się w kształtach niesamowicie wynaturzonych, doprowadziło w rezultacie do negacji, która otwierała drogę poszukiwań. Bo pod potępianą poezję, subtelną i wykwintną, mógł poeta podciągnąć niejeden ze swych wczesnych wierszy. Po krytyce takiej poezji Weintraub zaczyna intensywniej niż dotychczas walczyć o swój styl, o wzbogacenie arsenału środków artystycznych. Próbuje, szuka, eksperymentuje. Jeśli już we wczesnych utworach zauważyliśmy wahania w stronę dwu przeciwległych krańców: groteski i klasycyzującej sielanki, teraz ich amplituda powiększa się.

Szuka poeta swego stylu w nawiązaniach do poetów romantycznych, w dalszym ciągu kieruje zainteresowania w stronę klasycyzmu. W poemacie *Rzeka* stara się podejmować poetykę pieśni ludowej — uwieńczone to zostało zresztą fragmentem tak pięknym jak *Kołysanka*. Jako rezultat tych, tak różnorodnych, poszukiwań zaczyna się kształtować indywidualny styl, w którym poeta czuł się chyba najlepiej i z pewnością by go jeszcze przekształcił i udoskonalił. Wiersze, które go w pełni reprezentują, to dopiero zapowiedź dojrzałej prostoty. Ten nurt jego twórczości nie jest jeszcze liczebnie największy; ale mimo to był on jakby nurtem zwyciężającym, który wypierał inne. Można to łatwo sprawdzić, gdyż chronologia powstawania wierszy jest znana — przy każdym z nich zaznaczał Weintraub datę napisania. Gdy w roku 1940 ten nowy styl dopiero kiełkował (utwory reprezentujące go były poetycko

że parę istotnych problemów autor postawił twórczo i ciekawie. Są to problemy dwóch parobków z gospodarstwa Miszczyńskich: Adama i Pawła. Pierwszy z nich zostaje zepchnięty do szeregów bezrobotnego proletariatu miejskiego, trafia wraz z przygodnie spotkanym komunistą do więzienia i w przyszłości zostanie, być może, komunistą. Drugi, Paweł, chłopiec jeszcze niedojrzały, prawie dziecko, pracujący nad siły, jest najpierw przedmiotem wyzysku Miszczyńskich, potem Okarmusa — i nic nie zmieni się w jego życiu. To nie „problem tragicznej wierności wyzyskiwanych dla wyzyskiwaczy", jak pisze z ironią jeden z recenzentów tomu Kijowskiego, lecz zupełnie inny problem tragiczny, który Kijowski postawił bodajże pierwszy. Czytając powieści i opowiadania o już dziś historycznej tematyce dwudziestolecia międzywojennego nie zwracamy uwagi na to, że typowa droga proletariusza do partii była zarazem drogą, na którą trafiało niewielu. Jeśli chodzi o proletariat wiejski, było to uzależnione od tylu przypadków, nic często nie mających wspólnego ze świadomością i wyborem, że aż rzuca się w oczy problem tragizmu losu Pawłów, którzy nawet nie wiedzą, że jest jakaś droga buntu, i tragizmu losu Adamów, których na ich właściwą drogę pcha splot przypadków. Tragizm ludzi, którzy nie ze swej winy nie mogą trafić na jedynie uzasadnioną dla nich i słuszną historycznie drogę...

Że teza ta nie jest tylko swobodną interpelacją krytyka — świadczą pewne elementy, które zdają się wskazywać na polemikę Kijowskiego z *Pamiątką z Celulozy* Newerlego. Zbieżności w fabule — to byłby obraz osiedla bezdomnych i wstępne „wtajemniczenie ideologiczne" na parkowej ławce. Bohaterem Newerlego jest człowiek o nieprzeciętnej indywidualności. W momentach rewolucji tacy właśnie zostają tej rewolucji generałami — szeregowymi są albo przez przypadek, albo z winy niekonsekwencji ich twórcy. Kijowski pyta, jaka jest droga prostych szeregowych, tych, którzy w swojej masie tworzą dzieje, a których jednostkowy los jest przeważnie tragicznie inny od losu Szczęsnego.

Problem punktu, w którym przecina się odwieczny schemat losu ludzkiego: narodzin, wzrostu, miłości, walki o byt, opieki nad potomstwem, w końcu śmierci — i wykres historycznego uwarunkowania losu ludzkiego podejmuje opowiadanie tytułowe. To problem, którego nie uniknie żadna ambitna literatura; wśród problemów, które każde pokolenie na nowo musi rozwiązywać, są m.in. problemy miłości i śmierci. Nic tu nie pomogą anatemy na „metafizykę", między abstrakcją „metafizyki" a schematem historycznego procesu znajduje się ogromny obszar realnego życia. I to, co bywa nazywane niekiedy „metafizyką" — to po prostu generalny problem wartości, który każda formacja musi dla siebie rozwiązać. W literaturze ten problem będzie pojawiał się zawsze w momencie, gdy bohater stanie oko w oko i sam na sam ze śmiercią: „Co warte było moje życie?" i „Co warte jest ludzkie życie?". Kijowski ubrał to w formę moralitetu: metaforyczny „Diabeł" i metaforyczny „Aniołek" walczą o duszę chłopa. Czy autor chce tu powiedzieć o „dwóch duszach" swego chłopskiego bohatera? To też — ale koncepcję jego odczytuję przede wszytkim jako twierdzenie, że walka starego z nowym na naszej wsi jest zarazem walką dwóch postaw moralnych, że to, co nowe, ma być zarazem moralnie wartościowe, to, co stare, jest moralnie złe; w ten sposób walka nowego ze starym ma za sobą, nie przeciw sobie, tradycję wiekowego dorobku etycznego ludzkiej kultury. Moralitet ludowy odzyskuje swoją aktualność. Walka synów Szymona — Henryka i Piotra — o nowy los wsi jest bezpośrednim dalszym ciągiem walki „Aniołka" i „Stryja-Diabła" o „duszę" Szymona.

W opowiadaniu *Diabeł, anioł i chłop* ujawniły się największe zalety stylu Kijowskiego: to nie styl „potoczysty", „ładny", banalny—jego prostota i zwięzłość mają dorównać konstrukcyjnej prostocie ludowego moralitetu. Są to zdania, których ambicją jest mówienie o elementarnej prostocie najważniejszych czynników ludzkiego życia posługując się elementarnie prostą relacją. Kijowskiemu w pewnej części to się udało. Inna rzecz, że w innych opowiadaniach bywa z tym gorzej. Np. w *Towarzyszu Dialektyku* rozgadany narrator psuje autorowi pointę. W *Niebie* narrator, który pozuje na prostotę, a za chwilę odzywa się do nas banalnym językiem inteligenta, nie może wzbu-

dzić zaufania czytelnika. Niemniej jednak wydaje się, że byłoby niesprawiedliwością oceniać prozę Kijowskiego raczej miarą jego potknięć niż osiągnięć.

Najbardziej sobą jest autor w *Towarzyszu Dialektyku*. Pomijam tu kwestię realizacji stylistycznej, słabszej niż w opowiadaniu tytułowym. Chodzi tu o takie czynniki, jak intelektualna teza, konstrukcja z żelazną konsekwencją wiodąca do pointy, celna myślowo pointa. *Towarzysz Dialektyk* — i w inny sposób *Fala* — to najbardziej właściwy Kijowskiemu *genre*. Dlatego może tu mam do niego najwięcej pretensji, chociaż *Towarzysza Dialektyka* uważam obok *Fali* i *Diabła, anioła i chłopa* za jedno z najlepszych opowiadań tomu, może nawet za najlepsze. Czemu Kijowski nie okazał się tu bardziej oszczędny? Pointę — jedną z najlepszych point w naszej powojennej prozie — zasygnalizował parę stron przed końcem. Nie dostrzegł wszystkich konsekwencji swej konstrukcji (czy np. nie jest oczywiste, że każda teza tow. Dialektyka jest antytezą twierdzenia z referatu Gęborka? To szermierz, pojedynkujący się z własnym odbiciem w lustrze!), nie odważył się na redukcję elementów. Zląkł się groteski. Nie dał opowiadania, do którego predysponuje go jego talent: opowiadania, którego każdy element byłby czynnikiem wielkiej gry intelektualnej, wiodącej do celnej poznawczo pointy — a więc opowiadania, które sam nieraz postulował. W opowiadaniu tym odczuwa się i widzi zarys utworu, znajdującego się na wyższym szczeblu intelektualnej satyry.

Wyobrażam sobie, że przyszła twórczość artystyczna Kijowskiego — jeśli jej nie porzuci — będzie raczej kontynuacją *Towarzysza Dialektyka* niż *Nieba*.

Jan Józef Lipski

„LOS"

Joseph Conrad Korzeniowski: *Los*. Opowieść w dwóch częściach. Przełożyła Teresa Tatarkiewiczowa. Posłowie Róży Jabłkowskiej. Warszawa 1955. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 460 i 3 nlb.

Po sześciu latach banicji Conrad zawitał na półki nowości w księgarniach Domu Książki. I to utworem nigdy przedtem po polsku nie wydanym. Nic dziwnego, że *Los* (nakład 20.000) został natychmiast rozchwytany.

Powieścią tą, wydaną w roku 1913 pt. *Chance*, zdobył sobie autor po raz pierwszy dużą popularność czytelniczą w Anglii. Do tego roku Conrad — którego Orzeszkowa w r. 1899 jeszcze najniesłuszniej pomawiała o zbijanie majątku na angielskich romansach — żył w warunkach trudnych, nieraz na skraju biedy. Dopiero *Chance* postawiła go na nogi, pozwoliła otrząsnąć się z nieustannej troski o utrzymanie rodziny.

Powieść powstała w znacznej części jeszcze w latach 1907-8. Później Conrad odłożył rękopis na cztery lata i dopiero w końcu marca 1912 roku mógł napisać do Galsworthy'ego: „skończyłem *Chance* o trzeciej rano i poszedłem spać zupełnie wypompowany". W innym liście — do J. B. Pinkera, swego literackiego plenipotenta, wspomniał o dość niezwykłych dziejach książki: „Znając wewnętrzną historię powieści zrozumie Pan, dlaczego miałem z nią aż nadto wiele kłopotów. Napisana była w r. 1907 — a uzupełniłem ją w latach 1911-12. Zakończenie nie miało należeć do tej powieści, ale do innej, która, jak teraz myślę, nigdy nie będzie napisana".

Los nie jest najwyższym osiągnięciem Conrada. Sam autor odnosił się do tej książki z odrobiną nieufności. 19 marca 1914 roku pisał znowu do Galsworthy'ego (autor *Sagi rodu Forsythe'ów* należał do grona najbliższych przyjaciół Conrada): „*Chance* ma niezwykłą prasę. Nie mogę powiedzieć, jak bym się czuł, gdyby mnie to spotkało osiem czy dziesięć lat temu. Teraz nie mogę nawet twierdzić, że jestem wbity w du-

mę. Przeciwnie, wówczas gdy miałem w biurku lub tylko w głowie *Nostroma, Murzyna, Lorda Jima* — nie odczuwałem zwykle żadnych wątpliwości".

Nie trudno jednak wytłumaczyć powodzenie *Losu*. Wcześniejsze powieści i opowiadania Conrada były większymi nieraz sukcesami artystycznymi — ale odbijały jaskrawo od angielskiej tradycji literackiej. Choć specjaliści poznali się na nich od razu, publiczność wolała szukać egzotyki u Kiplinga i R. L. Stevensona, a pesymistycznej psychologii u Hardy'ego. *Los* jest powieścią bardzo oryginalną, zwłaszcza jeśli zważymy rozbudowane dociekania psychologiczne; jest w nim dużo cech charakterystycznych dla Conrada, ale wyraźnie ujawnia związki z powieścią angielską XIX wieku, przede wszystkim z Thackeray'em.

Chance to może najbardziej psychologistyczny utwór Conrada. Nic prawie nie jest tu pokazane wprost. Bezpośrednio przedstawione zdarzenia to tylko parę dialogów między „autorem" a Marlowem, który pełni funkcję narratora. Wszystkie sprawy poznajemy przez pryzmat czyjejś psychiki, najczęściej przez parę pryzmatów. Konstrukcyjnie powieść jest opowiadaniem Marlowa, który przeważnie zdaje relację z opowiadania innej osoby.

Marlow skupia uwagę kolejno na poszczególnych bohaterach, próbuje na podstawie swoich obserwacji i tego, co wie od innych ludzi, oświetlać różne strony postaw duchowych tych bohaterów. Akcja posuwa się jednocześnie naprzód, ale nie o nią chodzi. Celem jest docieczenie prawdy o człowieku: prawdy o Florze de Barral, jej ojcu, o kapitanie Anthony, pani i panu Fyne, młodym Powellu. Z nielicznych własnych spostrzeżeń i cząstkowych a często stronniczych wypowiedzi innych postaci buduje mozolnie Marlow obraz zdarzeń i koncepcje bohaterów. Powstaje dziwne zjawisko: wiemy o pewnych faktach, natomiast ich uwarunkowanie i przyczyny są nam znane bardzo jednostronnie, w znacznej mierze pozostają ukryte w cieniu. Marlow opowiada, że Flora chciała popełnić samobójstwo (nie jest nawet tego pewien) — ale dopiero znacznie później ma okazję dowiedzieć się dlaczego. Zachowanie się Flory wobec kapitana Anthony'ego znamy, to znaczy zna Marlow — z relacji państwa Fyne i Powella, ale do ostatnich stron musimy czekać na wyjaśnienie jego tajemniczych pobudek. I tak stale: niektóre z występujących osób już dobrze poznaliśmy, inne są dla nas zupełną zagadką. „Detektywne" trudy Marlowa śledzimy ze wzrastającą ciekawością — mamy w *Chance* swoiste połączenie powieści psychologicznej z sensacyjną. Dopiero końcowe partie przynoszą wyrównanie: dociekania charakterologiczne doganiają akcję i wszystko toczy się jasno i zrozumiale.

Całość konstrukcji powieści jest więc niewątpliwie zawiła i nieraz nużąca. Niejedna sytuacja wydaje się nieprawdopodobna (na przykład uliczna „spowiedź" Flory przed Marlowem). Ale zawiłość jest uzasadniona: studium psychiki ludzkiej to naprawdę rzecz trudna i skomplikowana. Dysproporcję między prostotą faktów a szalonym zawikłaniem ich przyczyn potrafił Conrad oddać w sposób mistrzowski. Zważmy jeszcze, z kim miał do czynienia: Flora de Barral, główna bohaterka, to przecież „strzępek mgły", osoba tajemnicza, subtelna, obarczona kompleksami, nerwowa, urocza i nieszczęśliwa. Skądinąd jedna z najświetniejszych postaci kobiecych Conrada.

Kośćcem książki jest więc dążenie do poznania prawdy o psychice bohaterów. Ale nie brak w *Chance* i socjalnych powiązań, wszystkie postacie są dobrze osadzone w społeczeństwie, a postać wielkiego finansisty i oszusta, de Barrala, wprowadza silny element krytyki antykapitalistycznej. Mieszczańska rodzina Fyne'ów obdarzona jest niejednym ironicznym epitetem. Ale trudno się zgodzić z autorką posłowia do omawianej edycji, gdy pisze, że „niepochlebnej oceny doczekał się w powieści również świat urzędniczy, państwa Fyne'ów (...)". Conrad jest bardzo ostrożny w ferowaniu wyroków oceniających l u d z i. We wstępie do *Chance* napisał: „ludzie mogą odpowiadać tylko za swoje intencje, ostateczny rezultat ich działalności wymyka się spod ich władzy". Posępowanie de Barrala zostało potępione, społeczna zbrodniczość tej postaci ukazana — ale on sam nie jest pozbawiony cech dodatnich. Więcej: oskarżenie zwraca się nie tyle przeciw niemu, ile przeciw ustrojowi, który nie tylko umożliwia działanie takich jak on rekinów, ale, gdy im się noga nie powinie, nagradza wysokimi

godnościami. Sam de Barral (jako finansista, nie jako zazdrosny ojciec) — to tylko trybik wprawiający w ruch gotową maszynerię.

Podobnie z Fyne'ami. Ich zachowanie wobec Flory jest wykpione — ale i wyjaśnione. Ich dobre serca są potraktowane z ironią — ale nie podane w wątpliwość. Co jest oczywiste, to fakt, że mają ciasne mózgi. Nie od rzeczy będzie dodać, że podobne jak w naszym posłowiu odczytanie stosunku autora do Fyne'ów znajdujemy już w książce Hugha Walpole'a *Joseph Conrad* (1916) — i że sam Conrad zaprotestował przeciwko temu.

W *Chance* nie spotykamy „czarnych charakterów". Są tylko ludzie mądrzejsi i głupsi, szczęśliwsi i mniej szczęśliwi, egoistyczni i wspaniałomyślni. Czy jednak oddzielanie oceny człowieka od oceny jego czynów jest słuszne? O to można się spierać. Ale bezsporne jest, że szczytny obowiązek pisarza to dążenie do prawdy „wielorakiej i jedynej" i że Conrad ten obowiązek wypełnia. Bezsporne, że to, co znajduje — przekonywa nas często jak prawda. I także bezsporne, że słuszną jest rzeczą dążyć do tego, by sąd o człowieku był zgodny z sądem o jego czynach. A literacka analiza pobudek, kierujących ludzkim działaniem, wydaje się wielką pomocą w tym dążeniu.

Lektura *Chance*, powstałej w „pesymistycznym" okresie twórczości Conrada, nastraja raczej melancholijnie, jeśli nie ponuro.

Marlow tak w pewnym miejscu opisuje swoje wrażenia z ulicy londyńskiej: „Obok nas przechodzili co chwila ludzie — to pojedynczo, to po dwoje, po troje; mieszkańcy tego krańca miasta, gdzie życie toczy się pozbawione wdzięku i blasku; przechodzili obok nas w swej zniszczonej odzieży ludzie o twarzach mizernych, wychudzonych, niespokojnych, znużonych lub po prostu pozbawionych wyrazu, płynęli ciemnym, posępnym strumieniem — nie były to życia, lecz zwykłe, nieważkie egzystencje, których radości, walki, myśli, troski i nawet nadzieje nie miały znaczenia dla świata. A gdy pomyślałem, że dla nich są one czymś istotnym, serce przytłoczył mi ciężar".

Ciężar przytłacza serca wszystkich bohaterów. I choć nie w każdym miejscu jest to jasne, to z całości książki widać wyraźnie, że źródłem posępnego nastroju jest system społeczny, w jakim żyją bohaterowie. Kapitan Anthony po zapoznaniu się z dziejami nieszczęśliwej Flory de Barral mówi do por. Franklina: „Świat jest wstrętną dziurą, panie Franklin. Tak, my, marynarze, nic o tym nie wiemy." „Morze" jest przeciwstawione „lądowi" jako teren, gdzie ludzie żyją bez fałszu i uczciwie. To przeciwstawienie jest oczywiście mitem. I mit rozwiewa się już na kartach powieści: bo na morzu ginie — przez głupotę innego kapitana — szlachetny i rozumny Anthony.

Symptomatyczną ewolucję od pełni życiowego wigoru do spokojnej rezygnacji przechodzi Karol Powell, młody oficer marynarki. Jego wrażenia z egzaminu w Urzędzie Morskim przypominają nam zwierzenia Conrada w tomie *Ze wspomnień*. Istotnie, autor dał tej postaci wiele rysów autobiograficznych. Conrad też długo nie mógł otrzymać posady po zdaniu odpowiednich egzaminów, i on doświadczył, jak nikła jest wartość owego „kawałka oślej skóry" z dyplomem oficerskim, nie popartego protekcją i pieniędzmi. „Ferndale" zaś to przejrzysty pseudonim żaglowca „Riversdale", na którym pływał Conrad w roku 1883 z Londynu do Madras. Wspomnienia owego statku były widać silne — i fragment opowiadający o pierwszych wrażeniach Powella na pokładzie jest niewątpliwie — obok rozdziału *Wielki de Barral* — najlepszą partią książki.

Mówiliśmy: smutne, melancholijne, posępne. Nie można jednak powiedzieć po prostu, że *Chance* jest powieścią pesymistyczną. Za wiele w niej postaci szlachetnych. Kapitan Anthony, Flora, Powell — już ta trójka głównych bohaterów wystarczy, by zapewnić nas, że Conrad nie wątpi bynajmniej o wartości człowieka, o jego sile, o zdolności czynienia dobrze. Pesymizm dotyczy tylko całokształtu stosunków, w których ludzie żyją.

Parę słów o polskim wydaniu. Niepokoi przede wszystkim tytuł: angielskie *chance* oznacza przypadek, traf, możliwość — ale nie los. Przypadek odgrywa przecież kolosalną rolę w fabule powieści. Od niedoszłego samobójstwa Flory poprzez zaangażowanie Powella na „Ferndale" do śmierci Anthony'ego wiele węzłowych momentów akcji jest dziełem trafu. Gdzieniegdzie

w tekście mowa wprost o przypadkach, ślepych przypadkach (np. s. 45). Dzięki niezbyt szczęśliwemu wyborowi nagłówka (przekład niemiecki na przykład nosi tytuł *Spiel des Zufalls, Gra przypadku)* książka zyskuje nieoczekiwanie jakieś podwójne, „metafizyczne" dno. Podobny — znacznie gorszy — „los" spotkał przed wojną Huxleya, któremu *Point counter Point* (Kontrapunkt) przełożono na wzniosłe *Ostrze na ostrze.*

Opracowanie redakcyjne mogłoby być staranniejsze; m.in. pomylono imię tłumaczki, choć nie jest ona bynajmniej debiutantką. Okładka (Aleksandra Stefanowskiego) przypomina wprawdzie techniką conradowskie rysunki Feliksa Topolskiego, ale potężna rufa statku nie pasuje zupełnie do średniej wielkości żaglowca, jakim był „Ferndale".

Zdzisław Najder

„WESELE“ W ROKU 1955

„W roku 1820 angielski generał Congreve zadał Goethemu pytanie, czy go nigdy nie nachodziła pokusa ujęcia za pióro, żeby uporządkować wrażenia z czasów wielkich wojen. Goethe odpowiedział: Nie, to była dla mnie zbyt straszna rzeczywistość. Zdarzenia były zbyt bliskie i były zbyt poetyczne, iżby poeta mógł był im czegoś dodać. Oto dlaczego się tym nie zająłem“ (Stanisław Lack: *Studia o St. Wyspiańskim.* Częstochowa 1924).

Od ukończenia ostatniej kampanii Napoleońskiej w Niemczech do owej rozmowy Goethego z gen. Congreve upłynęło 7 lat. Mniej więcej tyle, ile dzieliło aresztowanie Mickiewicza i jego przyjaciół Filomatów od napisania Trzeciej Części *Dziadów.* Twórca *Fausta* podzielał widocznie ów pogląd na konieczność „czasowego oddalenia“, który Mickiewicz tak gorąco zwalczał w scenie *Salonu Warszawskiego* a który i dziś jeszcze ma niejednego wyznawcę. Trzeba powiedzieć, że nasi wielcy pisarze, a szczególnie dramaturgowie, bywali na ogół zwolennikami gorącego, aktualnego odzwierciedlania rzeczywistości politycznej. Pierwszy przykład dał Kochanowski w *Odprawie posłów greckich,* gdzie nie tylko propagował hasła i idee obozu reform „egzekucyjnych“, ale i wyszydzał korupcję arystokratów, a nawet współczesny system obrad parlamentarnych. Do *Odprawy* wyraźnie nawiązywała komedia Wieku Oświecenia (był to czas powracającej popularności Jana z Czarnolasu) a także i wielcy romantycy.

Ale Wyspiański w *Weselu* pobił wszystkie „rekordy“. Pomysł dramatu narodził się w ciągu trzech listopadowych nocy i dni, gdy w Bronowicach szumnie obchodzono Rydlowskie wesele z Jagusią Mikołajczykówną. Od razu, na gorąco, zaczął się proces tworzenia. Premiera sztuki odbyła się w cztery miesiące po wydarzeniach, którymi zajmuje się akcja. W owym dniu premierowym, 16 marca 1901 roku, nie było na scenie ani jednej postaci realnej (nie fantastycznej), której powszechnie znane pierwowzory nie chodziłyby po ulicach Krakowa.

To stwierdzenie może się nam przydać. *Wyzwolenie,* które pod wielu względami stanowi dalszy ciąg *Wesela,* sam Wyspiański określał jako sztukę o Polsce współczesnej. Utworem o Polsce współczesnej było niewątpliwie także *Wesele.* Ów bezpośredni stosunek do wydarzeń był jedną z przyczyn, które zadecydowały o silnym oddziaływaniu *Wesela.* Ale czy owa aktualność dotyczyła spraw istotnie w życiu polskim zasadniczych, węzłowych? To może się stać przedmiotem sporu. Kazimierz Wyka w swoim niezmiernie intresującym wstępie do wydania *Wesela* z r. 1950 nazwał je „dziełem bardzo galicyjskim“. Galicja była wówczas w Polsce krajem ekonomicznie zacofanym; rozwój przemysłu był bez porównania szybszy w tzw. Królestwie, a rozwój rolnictwa w zaborze pruskim. Wiadomo także, że Kraków i Małopolska zachodnia stanowiły nawet w obrębie Galicji zakątek gospodarczo najbiedniejszy. „Trudno w tym utworze doszukiwać się ogólnego i obejmującego

wszystkie klasy społeczne dramatu sumienia narodowego. Jest natomiast bardzo wyraźny dramat sumienia inteligenta galicyjskiego w obliczu sprawy chłopskiej, uznanej przez niego około 1900 roku za centralny i jedyny problem klasowy wszystkich zaborów" — pisze Wyka.

Czy te wywody są słuszne? Wiadomo powszechnie, że Kraków był biedny, o „nędzy Galicji" mawiało się stale od czasów Szczepanowskiego. Ale sprawa nie jest wcale tak prosta, jakby się mogło wydawać na pierwszy rzut oka. Zacofana gospodarczo Galicja nie była wcale zacofana pod względem kulturalnym. Skomplikowane warunki życia polskiego w okresie rozbiorów sprawiły, że rozwój w różnych dziedzinach bynajmniej nie był identyczny. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Uniwersytet Jagielloński i Akademia Umiejętności stanowiły około roku 1900 najaktywniejsze ośrodki polskiego życia naukowego. Nie można zaprzeczyć, że Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie od roku 1893 (objęcie dyrekcji przez Fałata) stała się najżywszym ogniskiem naszej plastyki. Trudno zakwestionować przodującą wówczas w Polsce rolę teatru krakowskiego. Nie można i nie należy zapominać, że wielu najświetniejszych uczonych i artystów z różnych części Polski przenosiło się do Krakowa, ponieważ znajdowało w tym mieście najlepsze możliwości pracy twórczej. Zacofanie gospodarcze ziemi krakowskiej nie może w wyłączny sposób określać roli miasta w ówczesnym życiu polskim — podobnie jak na przykład zacofanie Weimaru w Niemczech Goethego nie wyjaśniałoby roli tego ośrodka w chwili powstawania *Fausta*. Problem *Wesela* jest szerszy niżby się mogło wydawać. Jest to problem możliwości i perspektyw czynu niepodległościowego w warunkach ówczesnego życia polskiego. Stosunek inteligenta do chłopa jest tutaj tylko przykładem; i tak właśnie, przykładowo, pojmowali tę sprawę współcześni. Socjalistyczny *„Naprzód"* pisał w artykule pt. *Pokolenie frazesu:* „Dwadzieścia lat karmiono się frazesem, szerokim, rozlewnym, dźwięcznym, bo pustym, nieszczerym, bo kłamliwym frazesem. Poezja, lud, nowa twórczość, apostolstwo prasy, chłopomaństwo, półpijane, półsenne, półkomedianckie, wielkie słowa, małe myśli, moralistyka patriotyczna, wszystko to kłębami oplotło ducha polskich klas wyższych, zahipnotyzowało go, unieruchomiło, ułożyło w jakiś półmartwy, półmalowniczy obraz". Na drugim krańcu ówczesnego życia, w broszurze *Wesele Wyspiańskiego* (Kraków, Główny Skład w Księgarni Spółki Wyd. Polskiej, 1901) pisał Rudolf Starzewski, że „dramat Wyspiańskiego jest jakby wędrówką duszy polskiej z wyciśniętym na niej wizerunkiem kosyniera. Rozgrywa się cały w sferze pojęć i uczuć, jakie budzi polska «kwestia chłopska» na tle porozbiorowej psychologii narodowej... Jest to w literaturze ostatniej doby najbardziej bezwzględna rewizja jednego z ideałów okresu romantycznego". Bo, jak bystro spostrzega Starzewski: „Czym jest chłop w duszy polskiej? W porozbiorowej psychologii narodowej pojęcie »ludu« przybrało niewątpliwie odrębne formy. Rozróżnić zwłaszcza można dwie grupy. Obok chłopa z krwi i kości, w chałupie i w gminie, na roli i na jarmarku, chłopa współczesnego, realnego, istnieje równolegle chłop ideowy, abstrakcyjny. Pierwsze pojęcie urabia się w umysłach z obserwacji i doświadczenia, drugie wywodzi rodowód z cierpień i ideałów narodowych; pierwsze ciągnie soki doraźne z zewnątrz, drugie z wewnętrznych zasobów patriotyzmu; pierwsze powstaje drogą indukcji z potrzeb dnia, drugie dedukcyjnie ze schematycznego programu odrodzenia".

Można więc powiedzieć, że *Wesele* — to sztuka o wielkiej iluzji; że była to na szeroką skalę pomyślana konfrontacja życia i złudzeń, a szczególnie tych złudzeń, które w życiu polskim szerzyły się pod patronatem nieodpowiedzialnego frazesu. Można by snuć tutaj pewne rozważanie porównawcze. Wiadomo bowiem, że nie sam tylko Wyspiański w ówczesnej literaturze europejskiej zestawiał, porównywał, konfrontował rzeczywistość i abstrakcje. Robił to przecież i Ibsen. Wybuch Gospodarza w zakończeniu aktu drugiego, ów słynny wybuch gniewu i pogardy dla inteligentów szukających na wsi polskiej *antidotum* na zblazowanie i nudę — jest jakby echem oskarżeń, jakie młodym inteligentom rosyjskim rzucał w tym

samym czasie twórca *Mieszczan*. Drwiące zestawienie chłopa prawdziwego z wyimaginowanym (choć wyimaginowanym w odmienny sposób, na modłę biologistycznego naturalizmu) przeprowadzał Anatol France w recenzji powieści Zoli *La terre*.

*

Inscenizując ostatnio *Wesele* w Pałacu Kultury i Nauki, Maryna Broniewska i Jan Świderski zwrócili uwagę na krytyczny, przenikliwie krytyczny ton naszego arcydzieła. Bardzo znamienne jest dla tej inscenizacji podkreślenie myślowego związku między zakończeniem sceny 24 aktu pierwszego — a sceny 25.

Poeta (Jan Świderski) dyskutuje z Gospodarzem (Tadeusz Białoszczyński). Poeta zupełnie wyraźnie dotyka istoty owego kręgu złudzeń, którym ulega polska inteligencja:

My jesteśmy jak przeklęci,
Że nas mara, dziwo nęci,
Wytwór tęsknej wyobraźni
Serce bierze, zmysły drażni;
Że nam oczy zaszły mgłami;
Pieścimy się jeno snami,
A to, co tu nas otacza,
zdolność nasza przeinacza...

I jako przykład jaskrawy owych przeinaczeń przytacza Poeta — chłopa:

W oczach naszych chłop urasta
Do potęgi króla Piasta!

Ironiczny — czy raczej krytyczny — sens tego przykładu został znakomicie wypunktowany przez Świderskiego; podobnie stało się z odpowiedzią, w którą Białoszczyński włożył jako Gospodarz całą, bynajmniej nie bagatelną, siłę argumentacji i przekonania:

A bo chłop i ma coś z Piasta,
Coś z tych królów Piastów — wiele!
— Już lat dziesięć pośród siedzę,
Sąsiadujemy o miedzę.
Kiedy sieje, orze, miele,
Taka godność, takie wzięcie;
Co czyni, to czyni święcie;
Godność, rozwaga, pojęcie.
A jak modli się w kościele;
Taka godność, to przejęcie;
Bardzo wiele, wiele z Piasta;
Chłop potęgą jest i basta!

Jest w tej apostrofie nie tylko patriotyczna wiara w polskiego chłopa; jest przekonanie, że obyczajowość Polski piastowskiej była bardzo podobna do mentalności dzisiejszego chłopa, a zatem, że wystarczyłoby sięgnąć do zasobów owej chłopskiej siły żywotnej, żeby przywrócić witalność narodowi. Są tu także echa wywodzącej się jeszcze od J. J. Rousseau wiary w wartość człowieka pierwotnego, „nieskażonego" wyrafinowaną cywilizacją miejską. Ale chwilę później „konfrontuje" Wyspiański wiarę Gospodarza w „godność, rozwagę, pojęcie" chłopa — z realnym Czepcem. Rzekoma godność i rozwaga znajdują ironiczne oświetlenie w opowiadaniu o bezmyślnej burdzie, którą wójt bronowicki urządził na wiecu przedwyborczym, gdy „Stojałowczyk" Franciszek Ptak kandydował przeciw Ignacemu Daszyńskiemu.

Teatr Wojska Polskiego inscenizując *Wesele* postawił sobie jako ważne zadanie uwypuklenie satyrycznej i krytycznej myśli Wyspiańskiego. Wiążą się z tym różne interesujące zagadnienia. Na przykład: w jakim kierunku sięga owa ironia, czego dotyczy, gdzie się zaczyna a gdzie kończy. Zacznijmy od rzeczy na pozór drobnych.

W scenie 22 aktu drugiego Kuba, opisując strój i wygląd Wernyhory, dodaje z podziwem:

Jak zyje
jeszczem takiego Polaka
nie ujzoł.

Na co Gospodarz:

...Bo żyjesz mało;
jeszcze duża takich Polaków ostało,
co są piękni.

W tym miejscu artyści, grający Gospodarza w Teatrze W. P., z zarozumiałością strojnisi, przeglądającej się w lustrze, podkręcają wąsa, zaznaczając, że za takiego właśnie pięknego Polaka Gospodarz uważa samego siebie. I że tę piękność rozumie w sposób dosłowny, nie malarski czy egzotyczny, że odnosi ją do własnego wyglądu. Otóż taka „rodzajowa" próba skrytykowania Gospodarza nie wydaje się tutaj celowa. Pomijając już, że sprzeczają się z nią słowa Kuby („A kaz sie to wszyćko kryje?"), uniemożliwiające takie pojmowanie słów Gospodarza — realizacja niepotrzebnie

nam tutaj obniża poziom toczonej z Włodzimierzem Tetmajerem dyskusji.

Przykład inny, scena pijacka Nosa w akcie trzecim została znakomicie zagrana przez Aleksandra Dzwonkowskiego. Ale podkreślono tu przede wszystkim pijackość postaci, a nie drwinę z cyganerii młodopolskiej.

Bredzenie zalanego Nosa nie jest przecież w *Weselu* jakimś klinicznym studium alkoholizmu; jest kpiarską parodią haseł, którymi żyje niemal całe środowisko inteligencji krakowskiej, zebranej na Rydlowym weselu:

Znam, znam: eviva l'arte,
Życie nasze nic nie warte:
Kult Bachusa i Astarte.
Ha! trza znosić Fata, Los,
Konsekwentnie próżny trzos;
O Wielkościach darmo śnić,
Trzeba żyć, trzeba żyć. —

Tradycja krakowska głosiła, że Nos jest portretem samego Przybyszewskiego. Boy w swej *Plotce o Weselu* wskazuje na kombinacje dwóch malarzy: Tadeusza Noskowskiego i Stanisława Czajkowskiego. Oczywiście nie chodziłoby o portretowanie któregokolwiek z nich. Wydaje mi się, że ważna jest inteligenckość Nosa, jego „młodopolskość", przynależność do tego kabotyńskiego kręgu, który wykpiwał także Kisielewski (w *Karykaturach*). Inaczej scena z Nosem potwierdzałaby opinię o *Weselu*, którą złośliwi podsuwali dyr. Kotarbińskiemu: „Utwór w gruncie rzeczy błahy, ale godny wystawienia, bo zwalcza zgubne skutki alkoholizmu"...

Istotniejsza jeszcze sprawa dotyczy granic owej satyry, która wypełnia *Wesele* Wyspiańskiego. W artykule zamieszczonym w programie Teatru Wojska Polskiego i przedrukowanym przez *„Przegląd Kulturalny"* Konstanty Puzyna uzasadnia pogląd, iż *„Wesele* to pamflet polityczny". Głęboko nowatorski sens tej tezy nie dotyczy tylko komediowych scen I i początku III aktu, których smak satyryczny wyczuwano zawsze i które Kazimierz Wyka uważa za najmocniejszą rację bytu całego dzieła. Puzyna do tego zmierza, by „pamfletowość" przesunąć także i na zjawy aktu drugiego oraz wyjaśnić w ten sposób finał. Najtrudniejsze jest oczywiście owo zagadnienie zjaw. Puzyna nie uważa ich za personifikację myśli i przekonań postaci — tylko za ich ideowo-polityczne kompromitacje. Np. „Stańczyk szydzi z postawy Dziennikarza, Rycerz ośmiesza Poetę, Hetman Pana Młodego, Szela—Dziada".

W dyskusji, jaka się na temat nowej inscenizacji *Wesela* odbywała dnia 26.IX.1955 w Stowarzyszeniu Dziennikarzy w Warszawie, podnoszono, że trudno zjawy z II aktu *Wesela* uważać za kompromitacje, skoro sam Wyspiański nazwał je „osobami dramatu". Argument ten można by jednak podważyć przytoczeniem faktu, iż na afiszu prapremiery zjawy nazwane są po prostu „postaciami fantastycznymi". Słowem — „osobowość" dramatyczną, czyli samodzielny i czynny udział w akcji, nadał im widocznie Wyspiański już po premierze, i to na podstawie czy pod wrażeniem przedstawienia. Wiadomo przecież (ustalił to w *„Scenie Polskiej"* z r. 1937 Nr 1/4 Leon Płoszewski), że „opis scenografii w tej formie, w jakiej pomieszczony jest w wydaniu książkowym, był nie podstawą dla oprawy scenicznej przedstawień krakowskich, ale ich odbiciem".

Tak samo mogło być i z owymi postaciami-zjawami. Można by zresztą dodać, że ową osobowość dramatyczną rozumieć należy w sensie przenośnym, metaforycznym: życie wewnętrzne postaci, ich załamanie, czyli kompromitacja wobec siebie i wobec nas, odgrywa rolę bardzo ważnego czynnika rozwoju wydarzeń, zgodnie ze słowami Chochoła:

Co się w duszy komu gra,
Co kto w swoich widzi snach:
Czy to grzech,
Czy to śmiech,
Czy to kapcan, czy to pan,
Na Wesele przyjdzie w tan.

Zarówno „grzech", jak i „śmiech" zgadzają się całkowicie z pojęciem „kompromitacji".

Ważniejsze i bardziej przekonywające jest jednak zastrzeżenie inne. Można się w pewnym sensie zgodzić, że Stańczyk „kompromituje" Dziennikarza. Ale już sprawa Rycerza Czarnego i Poety nie wygląda tak jasno. Wyspiański nie cenił zbyt wysoko *Zawiszy Czarnego*, jak o tym wiadomo z niektórych listów twórcy *Wesela* do dyr. Kotarbińskiego. Lecz Poeta w

Weselu ukazany jest początkowo jako trochę sceptyk, trochę „latawiec“, czyli cygan-włóczęga, trochę jako poeta-liryk rozpłomieniający wyobraźnię panienek i przez nie uwielbiany, taki, jakim istotnie był; dopiero zjawa Rycerza Czarnego, choć wynurzająca się z regionów Śmierci i Nocy, wyzwala w Poecie siły nieprzeczuwane.

Trudno więc zgodzić się z twierdzeniem, które stawia Puzyna, że „rycerz w całej swojej warstwie stylistycznej jest bardzo cienką parodią liryki Tetmajera i jego dramatu *Zawisza Czarny;* obnaża jego efekciarstwo stylistyczne, chaos ideowy, tani pesymizm, mętne młodopolskie sny o potędze. Wyspiański kpi sobie wyraźnie z prymitywności wyobraźni Tetmajera, podobnie jak i Rydla“. Otóż ani wyobraźnia autora *Na Anioł Pański* i przyszłego twórcy *Na skalnym Podhalu* nie była prymitywna, ani Wyspiański nie miał tego rodzaju dążności kpiarskich. A już zupełnie mylne wydaje mi się zdanie Puzyny, iż Wyspiański „kpi na tyle subtelnie, że Tetmajer, niczego nie dostrzegając, stał się jednym z wielbicieli *Wesela*“. Myślę, że Kazimierz Tetmajer nie zasługuje na tak lekceważącą ocenę swej inteligencji i przenikliwości. Kto wie nawet, czy *Skalne Podhale* nie narodziło się z przemian, jakie czołowy liryk Młodej Polski przechodził w okresie prapremiery *Wesela.*

Czy Hetman „kompromituje“ politycznie Pana Młodego? W dyskusji podnoszono nie bez racji, że scena z Branickim godzi nie tyle w program chłopomański Rydla, ile w ugodowe stanowisko arystokracji. Wiadomo, że scena ta była wymierzona przede wszystkim w Stanisława Tarnowskiego i że Tarnowski dobrze to zrozumiał. Warto przytoczyć za znakomitą pracą Adama Grzymały-Siedleckiego *U kolebki „Wesela“*, że Kotarbiński nazwał *Wesele* „utworem jakby na spółkę pisanym przez poetę spod znaku Maeterlincka i radykała społecznego“. Dlaczego właśnie Panu Młodemu zjawia się Branicki? Ponieważ Rydel głosi hasło współpracy inteligencji z chłopami (i to nie tylko z bogatymi — wiadomo, że ojciec Jagusi był małorolny), a Hetman jako targowiczanin reprezentuje program ugody z caratem, przeciwstawiający się jakimkolwiek ustępstwom dla ludu. Mógłby on powiedzieć o sobie to samo, co w *Wyzwoleniu* Hołysz powie do Karmazyna:

> Batogiem gnałeś chłopstwo w pole,
> przez pierś im szedł twój złoty pług...

Jeśli więc przyjąć koncepcję, w myśl której *Wesele* stanowi pamflet polityczny, i że pamflet ten sięga głęboko — nawet w „wizjonerskie“ sceny aktu drugiego — trzeba stwierdzić, iż „operacje kompromitacyjne“ są tutaj bardzo złożone. Na przykład: chłopomański, optymistyczny, „tromtadracki“ program Pana Młodego i Gospodarza, wiarę w odrodzenie narodu przez małżeństwa mieszane chłopsko-inteligenckie i „kosynierski“ zryw powstańczy — „kompromitują“ zjawy inne, nie te, które ich samych nachodzą: w pewnym sensie zjawa Szeli, jako przypomnienie o stale niezałatwionych rachunkach walki klasowej; przecież „rabacja“ 1846 roku, wywołana uciskiem szlacheckim, była skierowana nie tylko przeciw latyfundystom i ziemianom, nie tylko przeciw karczmarzom, ale i przeciw emisariuszom Centralizacji Demokratycznej, a więc przeciw inteligencji radykalnej, nie umiejącej przekonać ludu o swej szczerości, o zerwaniu ze stanem, w którym „złoty pług“ Karmazyna szedł poprzez pierś chłopa.

Jak trudna jest sprawa „postaci fantastycznych“ w *Weselu*, dowodzi m. in. sprawa Marysi i Widma. Ich spotkanie stanowi jeden z najbardziej wstrząsających epizodów dramatu. Gdybyśmy nawet nie znali biografii Wyspiańskiego — odczulibyśmy od razu żywe echa najbardziej osobistych przeżyć poety. Pisząc *Wesele*, wiedział Wyspiański, że jest bezapelacyjnie skazany, że choroba jego nie jest uleczalna. Poczucie śmierci i jej bliskości jest czynnikiem, bez którego trudno sobie wyobrazić twórczość Wyspiańskiego, zarówno poetycką jak i malarską. Ale śmierć własna, rewoltujące poczucie nieodwracalności procesów śmiercionośnych (takie samo, jakie miał dr Rank w *Norze* Ibsena), kojarzyła się być może w wyobraźni poety ze świadomością śmierci zbiorowej, czyli — niewoli, w jakiej się znajduje naród polski. Stąd nienawiść do owej filozofii poetyzującej śmierć — indywidualną i narodową — jaką Wy-

spiański dostrzegł w doktrynie mesjanistycznej. Od *Warszawianki* i *Legionu* — aż po *Wyzwolenie, Powrót Odysa* i *Noc listopadową* cała twórczość Wyspiańskiego jest apologią życia i ostrym potępieniem „malowniczości zgonu".

Romantyzmowi, który się lubuje w symbolach śmierci, w zaświatowym ideale Chrystusa Narodów, przeciwstawia Konrad z *Wyzwolenia* — ideał normalnego życia, takiego, jakie jest wszędzie, w każdym innym kraju: „Harpio narodu, siły ssiesz nasze i spalasz je w czczy dym! Tyżeś to wzeszła nad domostwa, nad chaty, nad naszymi panująca mężami. Widmo niedościgłe duszy stęsknionej — po obłudnych wodzisz manowcach, a nad grób i czeluść grobową żywe, spragnione przywodzisz. Oto chcesz je pogrążyć w niechybną NOC ŚMIERCI, w niechybną NOC ZATRACENIA!"

Romantyzmowi mesjanistycznemu, godzącemu w sprawę sił życiodajnych — przeciwstawia Wyspiański wczesny romantyzm, wysnuty z wyobraźni ludowej. Zupełnie słusznie stwierdza Puzyna, iż Wyspiański... „Marysią i Widmem przypomina prawa ballady romantycznej". Scena tych dwojga jest — przy całej swej porywającej oryginalności — także i aluzją do *Romantyczności* młodego Mickiewicza:

Słuchaj, dzieweczko!
— Ona nie słucha —
To dzień biały! to miasteczko!
Przy tobie nie ma żywego ducha.
Co tam wkoło siebie chwytasz?
Kogo wołasz, z kim się witasz?
— Ona nie słucha. —

Zatem sens poetycki tej sceny polega na tym, iż Marysia naprawdę i realnie widzi przed sobą postać tragicznie zmarłego swego narzeczonego. Realnie i naprawdę („ejdetycznie", jak mówią psychologowie), w przestrzeni fizycznej, obiektywnej, jawi się Marysi jej ukochany. Realnie i fizycznie trzyma go w objęciach, realnie i fizycznie z nim tańczy. Abstrahuję w tej chwili od bardzo interesującego zagadnienia, które przed wojną rozważał Wincenty Jan Ostrowski w rozprawie *Wyobraźnia ejdetyczna Stanisława Wyspiańskiego* (Poznań 1934, str. 96). Gdyby bowiem nawet przyjąć, że nie ma tu znaczenia typ wyobraźni poety, jest rzeczą niewątpliwą, że Marysia tak właśnie siłą swej miłości widziała Widmo. Jej okrzyk „Stój, ach stój!" jest przecież przeszywający. Otóż w Teatrze Wojska Polskiego — sprawę tę pojęto inaczej. Scena Marysi i Widma była o wiele bardziej „odrealniona", niesamowita, widmowa — niż wszelkie inne (z wyjątkiem Rycerza Czarnego). Widmo zjawiało się „nierzeczywiście", przenikało przez mury; jego taniec z Marysią był sugestywnie pomyślanym mijaniem się, smuga światła nadawała Widmu kształty niematerialne. Wszystko to było piękne w pomyśle — ale chyba niezgodne z istotnym sensem, jakie epizodowi Marysi i Widma wyznacza wewnętrzna architektura utworu. Tym bardziej że świat chłopski w *Weselu*, do którego Marysia należy — był na ogół konkretny, plastyczny i na wskroś realny. Dotyczy to takich na przykład świetnie zagranych postaci, jak Panna Młoda (Krasnodębska), Jasiek (Józef Nowak), Klimina (Helena Buczyńska), Gospodyni (Wanda Łuczycka), Kasia (Jadwiga Hodorska), Kuba (Witold Filler), Dziad (Janusz Nowacki), Kasper (Mieczysław Stoor) a także i Upiór (Leopold Szmaus).

Najwięcej materiału do dyskusji i sporu nasuwa sprawa Dziennikarza. Wyspiański przeciwstawia się w *Weselu* łatwej i bezkrytycznej frazeologii patriotyczno-tromtadrackiej, łatwemu i bezkrytycznemu frazesowi wyzwoleńczemu, przekonaniu, że wystarczy trochę zapału, by „zwołać sejmowe stany" i „zrzucić pęta!" Lecz równocześnie i równolegle, z równą ostrością i siłą — przeciwstawia się Wyspiański ugodzie.

„Wyspiański miał się za reformatora spraw narodowych. Nie zgodziłby się za nic, by jego poezję uważać za dzieło sztuki jedynie" — pisał w roku 1918 Adam Grzymała-Siedlecki w przedmowie do drugiego wydania swej książki o Wyspiańskim (*Wyspiański. Cechy i elementy twórczości.* Nakład Gebethnera i Wolffa). *Wesele* oddziałało na pokolenie przed pierwszą wojną światową przede wszystkim jako pobudka do czynu. Ku zdumieniu samego poety widownia ówczesna była znacznie mniej czuła na krytyczne elementy

owej sztuki o Polsce współczesnej, jak na głęboko wyczuwalną wolę życia niepodległego. Tak rozumieli utwór nie tylko owi „urzędnicy, nauczyciele, koncypienci adwokaccy z Wadowic czy Tarnowa", którzy według Kazimierza Wyki mieli zadecydować o powodzeniu *Wesela* (w okresie od marca 1901 do 17.X.1911 odbyło się 100 przedstawień w teatrze krakowskim), ale i publiczność całej Polski. Historia teatru uczy nas bowiem, że na przedstawienie *Wesela* zjeżdżali z całej Polski najgorętsi patrioci, że odbywały się prawdziwe pielgrzymki widzów, żądnych zobaczyć dzieło; pielgrzymki z dwóch innych zaborów. A kiedy wreszcie — po roku 1905 — pozwolono wystawić *Wesele* w Królestwie, Aleksander Zelwerowicz osiągnął przedstawieniami tego dzieła ogromne powodzenie wśród publiczności Łodzi (on pierwszy wprowadził przedstawienia dla robotników) a potem w Warszawie przy ulicy Chłodnej.

Czym tak porywało *Wesele*? Myślę, że odpowiedź nie będzie trudna: *Wesele* działało jako ostra krytyka ideologii ugodowej, istniejącej zarówno w zaborze austriackim, jak i carskim. Relacje współczesne znów nam tutaj niejedno wyjaśnią. Oto np. Wanda Siemaszkowa, która grała Pannę Młodą, pisze w książce zatytułowanej *Wyspiańskiemu — Teatr Krakowski* (1932): „Generalna próba... Dyrektor wchodzi na scenę i oznajmia: »Moi państwo, dostałem przed chwilą egzemplarz z cenzury; są znaczne skreślenia. Zwracam waszą uwagę, że za przywrócenie skreśleń czeka kara pieniężna, dość znaczna; a w razie powtarzania skreśleń na następnym przedstawieniu — nawet zdjęcie sztuki z repertuaru. Chyba państwo nie narażą teatru na takie nieprzyjemności...« Potem nastąpiło wyliczanie i przeglądanie danych ról i wykreślonych ustępów, aż... przytknięto lont do mnie, tj. do prochowni! Gdym usłyszała, że wyrzucono Młodej i Poecie: »o niech tak Jagusia przymknie rękę pod „pierś"« — to »zakładka gorseta zeszyta troche przyciaśnie« — »A tam puka?« — »A cóz za tako nauka? Serce!« — »A to Polska właśnie« — jakem to usłyszała... Piorun trzasł! Wrzeszczałam: będę mówiła, zapłacę, złożą się, rozkrzyczę, podam do gazet... to Cesarz Franciszek Józef pozwala śpiewać »Jeszcze Polska«, a cenzor, Polak, zabrania mówić o Polsce w sercu... Na to usłyszałam: »Cicho, cenzor na widowni!« — »A niech słyszy... co mi tam!...« Jakieś ręce wciągnęły mnie w kulisę, to Wyspiański i Doktorowa Pareńska ściskali mnie, całowali... Cenzor z teatru uciekł. Mówiliśmy na przedstawieniu wszyscy wszystko, bez skreśleń."

Warto też przypomnieć, że na posiedzeniu krakowskiej Rady Miejskiej z 10 lipca 1905 w dyskusji nad inwestycjami teatralnymi Wyspiański mówił: „nam zależeć winno na polskim charakterze teatru", a w trzy dni później, 13 lipca, w czasie dyskusji szkolnej postawił demonstracyjny wniosek, żądający „korekty książek przepisanych szkolnych odnośnie wymagań Krakowa, który historię i przeszłość swoją chce mieć w umysłach młodzieży święconą" oraz aby „we wszystkich szkołach średnich i we wszystkich szkołach ludowych Gminy... umieszczona była i rozwieszona mapa całej Polski z uwidocznieniem Krakowa, jako tego państwa stolicy historycznej". Walka o *Wesele* toczyła się, jak wiadomo, także i po premierze: „Dramat St. Wyspiańskiego poruszył gniazdo szerszeni" — pisał *„Naprzód"* z marca 1901. „Zwrócono się do dyrektora teatru z kategorycznym żądaniem, aby *Wesele* usunąć z repertuaru... Po mieście rozpuszczane są pogłoski, że Wyspiański jest nerwowo chory... Kiedy widzimy tę zgraję spiskowców hodującą systematycznie serwilistów i miernoty w literaturze, a zabijającą podstępnie każdy talent samodzielny i oryginalny, nie możemy dłużej milczeć" — pisał we wstępnym artykule *„Naprzodu"* Ignacy Daszyński.*

---

* Polemizując ze znanym pamfletem Józefa Weyssenhoffa pisał Ignacy Matuszewski w szkicu *Weyssenhoff i laury Wyspiańskiego:* „...Mimo wiedzy i woli p. Weyssenhoffa artykuły jego sprawiają wrażenie jakby ogniw łańcucha, który posiada charakter kajdan, nakładanych celowo na swobodę rozwoju sztuki w ogóle, a sztuki polskiej w szczególności... Pan Weyssenhoff został wplątany do jakiejś kampanii reakcyjnej, choć nie wierzę, żeby się o ten wątpliwy zaszczyt ubiegał" (Ignacy Matuszewski: *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim.* Str. 233).

Dziennikarz nie reprezentuje oczywiście w *Weselu* „zgrai serwilistów". Z karierowiczami małego kalibru Wyspiański nie podejmował walki. Chodzi mi tutaj o program ugody ideowej, jaki reprezentowali stańczycy-intelektualiści (których odpowiednikiem byli w Królestwie tzw. „realiści"). Chodziło po prostu o niewiarę w sukces wybuchu powstańczego. Niewiarę, wynikającą zarówno z oceny sił materialnych, jak z owej rewizji historii narodowej, jakiej dokonała krakowska szkoła historyczna. Zdaniem Szujskiego i Bobrzyńskiego dawna Rzeczpospolita upadła z własnej winy, wskutek nieumiejętności tworzenia rządu. Trzeba więc dokonać najpierw bardzo głębokich przemian wewnętrznych, gospodarczego i biologicznego wzmocnienia narodu, by móc myśleć o przywróceniu bytu samodzielnego. Ale wielu ze stańczyków hołdowało zarazem skrajnie sceptycznemu poglądowi na świat. A sceptycyzm taki wykluczał możność dokonania olbrzymiego wysiłku, jakiego wymagała zdaniem stańczyków przyszłość polskiego narodu. Sam Rudolf Starzewski tak definiuje istotę konfliktu, który przeciwstawia Dziennikarzowi — Stańczyka: „Odsłania się obraz tortur moralnych, na których polska świadomość krytyczna rozciąga współczesne pokolenie, pomne błędów przeszłości już wówczas, kiedy „Zygmunt" zawisał na wawelskiej wieży, zapatrzone w pogrobową niemoc i niedolę, pełne lęku, czy zdoła znaleźć drogę ku przyszłości".

Starzewski występuje tu po części we własnej obronie i między wierszami polemizuje z Wyspiańskim. Dziennikarz reprezentuje bowiem nie tylko nowoczesną myśl krytyczną — ale i skrajny sceptycyzm pewnej części pokolenia modernistycznego. Czy jest zatem rzeczą możliwą, by w finale uosabiającym hipnotyczny sen patriotów-chłopomanów wziął udział Dziennikarz, który reprezentuje wprost przeciwny biegun myśli? Nie sądzę. Między stanowiskiem Gospodarza czy Pana Młodego a pozycją Dziennikarza jest w *Weselu* najwyraźniejsza przepaść. W rozmowie z Poetą wyznaje Dziennikarz, że mu się „rzuca do gardła — ta duża wesołość narodowa". Ostatnie zjawienie się Dziennikarza na scenie — to scena 12 aktu trzeciego, rozmowa z Radczynią. W tej scenie wyraźnie się Dziennikarz żegna, opuszczając Bronowice.

W akcie pierwszym *Wyzwolenia* scena wykpiwająca stańczyków przysięgających „nie wymawiać nigdy słowa Polska" bezpośrednio poprzedza scenę, w której tromtadracki Przodownik wzywa chór: „Podajmy sobie ręce braterskie i jedno ino wciąż wołajmy: Polska, Polska!" Walka z tymi dwoma nurtami myśli, których ani interpretacyjnie, ani scenicznie nie należy mieszać, jest bardzo istotna dla myśli Wyspiańskiego. I bardzo, jak myślę, żywotna dzisiaj dla nas. *Wesele*, jak je rozumiemy w roku 1955, to walka o najpełniejsze wykorzystanie sił narodu, walka toczona równocześnie na dwóch frontach: przeciw zakłamaniu i złudzeniu oraz przeciw paraliżującemu hiperkrytycyzmowi. Powodzenie, jakim się cieszy *Wesele* na scenie Pałacu Kultury, oraz niezliczone dyskusje, które dzieło Wyspiańskiego wywołuje — są dowodem żywotności i wartości dramatu.

Wojciech Natanson

Z PRASY

Sądząc po ilości artykułów oraz po ich sążnistych rozmiarach dyskusja o kulturze współczesnej rozpoczęta przez wymianę zdań między prof. Schaffem i prof. Chałasińskim była, jest i będzie niezmiernie żywa i przejdzie do historii powojennej publicystyki naukowej jako jedno z ważniejszych wydarzeń. W istocie jednak nie spełniła ona wcale nadziei, które można było z nią wiązać, i przestała już chyba wzbudzać szersze zainteresowanie.

Oczywiście, pewną rolę odegrała. Istotnym jej momentem było przeniesienie na teren nauki tego, co się już od dobrych dwóch lat dzieje w literaturze — tzn. szczerych obrachunków. Mniejsza tam o to, jak to było z owym skryptem prof. Chałasińskiego, mniejsza o takie czy inne sformułowania zapalczywego polemisty — fakt faktem, że w czasie ofensywy marksizmu namnożyło się zjawisk niedobrych. Często „monopol" ideologii zmieniał się w monopol człowieka. Często, nazbyt często metodologia wyrastała ponad badania naukowe i wtedy student pierwszego roku, łyknąwszy dawkę metodologii, „zaginał" siwych erudytów przy cichym poparciu niejednego metodologicznego autorytetu, ozdobionego profesorskim tytułem. Mój ty Boże, ileż radości miał człowiek, kiedy, podszczypywany przez kolegów, poprosił Pigonia o klasową interpretację czegoś tam, czego do dziś dnia IBL nie zinterpretował... Mój ty Boże, gdzie te czasy! Dzisiaj podobno studenci I roku już nie Pigoniowi, ale Wyce zadają jakieś niedyskretne pytania, np. żeby wytłumaczył, na czym polega realizm w lirykach lozańskich. A jak nie wie, to się także szczypią z uciechy, ale wręcz odwrotnej niż my, dzieci epoki heroicznej.

Dość na tym, że w życiu naukowym nie wszystko dobrze się działo, a w czasie tej dyskusji sporo tych spraw zostało głośno wypowiedzianych.

Po wtóre dyskusja przyniosła pewien plon metodologiczny. Niewielki, bo niewielki, ale zawsze jakiś. Mogłaby przynieść większy, gdyby nie zacietrzewienie osobiste, które nieraz nie pozwoliło przyznawać przeciwnikowi tyle słuszności, na ile zasługiwał. Dyskusja ta przypominała chwilami powiedzenie Huxleya o sporze między socjalistą a konserwatystą: socjalista nie będzie usiłował przekonać konserwatysty, że socjalizm jest ideologią słuszną, a konserwatyzm niesłuszną — nie, socjalista zawsze będzie twierdził, że socjalizm jest prawdziwym konserwatyzmem, a konserwatysta na odwrót. Coś podobnego było i tutaj: każdy twierdził, że jest prawdziwym marksistą, a każdy z innych powodów.

Dyskusja natomiast nie dotarła zupełnie do problematyki współczesnej i nie rozstrzygnęła sprawy badań nad współczesnością. To jest jej brak największy. Wielka szkoda, bo czas już na serio, naukowo pomówić o współczesności. Nie można dyskusji nad współczesnością pozostawiać nam, pisarzom, okropnym nieukom i dyletantom.

Rekonesansów w rzeczywistości było ostatnio sporo. Był artykuł Lovella *O Kaśkach Kariatydach* w *„Życiu Literackim"*, który próbował dać chłodną, nieafektowaną prawdę o życiu kobiet w Nowej Hucie. Był artykuł Machejka w tymże *„Życiu Literackim"* pt. *Wszy nas oblazły* o demoralizacji wśród

terenowego aktywu wiejskiego — o pladze łapownictwa i kumoterstwa na wsi. Był wreszcie szkic literacki Janusza Matiasiaka w *„Nowej Kulturze“* pt. *Wygnanie agitatora* — o okropnościach prowincji, o tym, jak groteskowe i ponure formy przybiera w małym miasteczku każda typowość, o tym, jak się w takim powiatowym miasteczku wszystko miesza, plącze i odwraca podszewką do góry — o tym wreszcie, jak ciężkie życie ma w tym środowisku naiwny człowiek, chcąc w dżungli spaczonych charakterów i sekretnych powiązań realizować teorię w kształcie tak czystym, w jakim rodzi się ona w głowach stołecznych teoretyków.

Wszystkie te artykuły z pewnością dają nam sporo wiedzy o tzw. rzeczywistości. Oczywiście, nie wymieniam wszystkich, lecz te tylko, które mi się jakoś bardziej zapisały w pamięci. Wszystkie te artykuły świadczą o tym, że w redakcjach naszych czasopism panuje słuszne przekonanie, iż pierwszym obowiązkiem jest w tej chwili nadrobienie braków i zapóźnień w wiedzy o rzeczywistości. To samo przekonanie panuje w umysłach pisarzy i publicystów, to samo przekonanie ożywia także ludzi „z terenu“, którzy coraz chętniej nadsyłają do redakcji pism listy pełne naprawdę szczerych i burzliwych wyznań.

Do słusznej w zasadzie formy „wywiadu o rzeczywistości“ sięgnęło *„Życie Literackie“* drukując dyskusję nowohucką o *Poemacie dla dorosłych.* Niektóre wypowiedzi brzmią wprawdzie dość groteskowo, ale trudno sądzić, o ile wpłynęli na to sami dyskutanci, a o ile niezbyt zdrowy rozsądek redaktora dokonywującego wyboru.

Nie brakło także prób naukowego uogólniania naszych dawnych doświadczeń społecznych — że wspomnę tylko o artykule Molskiej.

Jednym słowem mamy, cośmy chcieli: publicyści piszą śmiałe reportaże, nie cofając się przed żadną, nawet najgorszą, prawdą. Piszą o sprawach skandalicznych, bolesnych, wstydliwych — krytykują, demaskują, piętnują, gniewają się, szydzą, walczą — czyli robią to wszystko, do czego tak tęsknili przez kilka lat pisania grzecznych wypracowań na dany temat, z danym „planem“. Ludziom z terenu użyczyło się głosu — i to nie tylko tym, którzy już wiedzą, jak mają pisać, żeby „wydrukowali“, ale naprawdę wszystkim— co z pewnością wpłynęło na oczyszczenie pobudek, z jakich ludzie piszą. Więc mamy, cośmy chcieli.

A przy tym wszystkim — proszę się nie gniewać — zaczyna być nudno. Coś tu nie tak, czegoś tu za dużo, czegoś za mało.

Myślę, że to wszystko jeszcze są pozostałości niedobrego okresu. W owym niedobrym okresie, kiedy tyle energii zużywało się na walki z redaktorami o słowa, o poszczególne słowa, w owym niedobrym czasie, w którym tak łatwo było zdobyć laury bohaterskie wśród dziesięciu wtajemniczonych, wzrosły w nas fałszywe ambicje i wypaczyły się nasze pojęcia o tym, co jest prawdą. Ambicje polegały na tym, żeby zrobić skandal, a prawdą wydawało nam się to, co skandal wywołuje. Jeżeli redaktor spadnie z krzesła, tzn. że napisałem coś bardzo dobrego. Jeżeli po moim artykule przyjdą zażalenia od władz, tzn. że napisałem prawdę — właśnie tę prawdę, bez której usycha nasza literatura i nasza publicystyka. Więc skoro wolno, to d a w a j: po złych sekretarzach, co piją wódkę i mają kochanki, po przewodniczących, co się przyjaźnią z restauratorami, po tych paniach z Ligi Kobiet, co się puszczają, po rozmaitych takich sprawach, od których rumienią się panie, księża i zetempowcy — hulaj dusza! Chcieliście prawdy, no to ją macie...

Pierwsze dwa miesiące to nawet bawiło, następne pół roku irytowało, teraz po prostu już nudzi. Czego nam trzeba?

Umiaru? Oczywiście nie — co to jest umiar? Mniej szczegółów, więcej uogólnienia? Oczywiście nie — jakie uogólnienia mogą wynikać z tych wszystkich szmoncesów, jakimi nas częstują publicyści? Czego nam naprawdę trzeba? Odpowiedzi na rzeczywiście ważne pytania. Demoralizacja urzędników nie jest przyczyną naszych trudności. Demoralizacja urzędników to jeden z wielu objawów, dla których trzeba dopiero szukać przyczyn. Gdzie? W elementach naszej gospodarki? W historii naszego kraju? W sytuacji międzynarodowej? Nie wiem — szukajcie. Szukajmy.

Andrzej Kijowski

PISARZE RADZIECCY O LITERATURZE WSPÓŁCZESNEJ

Prasa radziecka ogłosiła ostatnio kilka wypowiedzi wybitnych prozaików radzieckich w sprawach literatury rodzimej i obcej. Przegląd tych interesujących głosów rozpocznę od przemówienia Ilii Erenburga na X Sesji tzw. „Międzynarodowych Spotkań" w Genewie.* Przedmiotem obrad X Sesji „Spotkań", organizowanych co roku pod egidą UNESCO, była dyskusja na temat oddziaływania różnych środków upowszechniania kultury na jej rozwój.

Odpowiedzialność za poziom kultury ponosi w każdym kraju ustrój, nie można zwalać winy na ogólnoludzki postęp techniczny i cywilizacyjny. W dłuższym i znakomicie uargumentowanym wywodzie Erenburg wykazał całkowitą płonność obaw niektórych burżuazyjnych pisarzy i artystów, że masowość i uniwersalność kultury spowodują nieuchronnie jej spłycenie, wywołają powódź pseudokultury.

Pada czasami pytanie, dlaczego literatura radziecka nie wydała dotychczas pisarza na miarę Lwa Tołstoja. „Życie społeczeństwa radzieckiego — stwierdza Erenburg — toczy się w wirze gorączkowego budownictwa, ludzie szybko rosną i zmieniają się, toteż zrozumieć ich i poznać do głębi jest sprawą znacznie trudniejszą, niż poznać i zrozumieć ludzi w społeczeństwie już ukształtowanym, zastygłym. Właśnie dlatego powieści radzieckich nie można porównywać z *Wojną i pokojem* lub *Anną Kareniną*. Gdy natomiast porzucimy to tak niewłaściwe zestawianie, gdy uczciwie zadamy sobie pytanie, czy literatura radziecka istotnie gorsza jest od współczesnej literatury francuskiej lub angielskiej, to — moim zdaniem — każdy wolny od uprzedzeń tak odpowie: »Nie, nie jest gorsza, niekiedy jest ciekawsza, nieco bardziej ludzka, ponieważ pokazuje nie przypadki wyjątkowe, nie zasklepiony świat duchowy samotników, lecz życie narodu«."

Oczywiście, w beletrystyce radzieckiej są pozycje słabe. Zdaniem Erenburga — niektórzy zagraniczni krytycy zapominają o ciekawych i dobrych książkach, wyolbrzymiają natomiast znalezione w słabych utworach błędy i braki. Erenburg zapewnił audytorium, że wiele książek pisarzy radzieckich czytelnicy w Związku Radzieckim krytykują równie ostro jak czytelnicy zagraniczni, ale — z większą znajomością rzeczy i lepszym zrozumieniem radzieckiej rzeczywistości.

Najwięcej nieporozumień u czytelników zagranicznych budzi tematyka pracy. Zdaniem niektórych krytyków zagranicznych — mówił Erenburg — pisarze radzieccy rzekomo nie ukazują ludzi, lecz procesy produkcyjne — i to w sposób dość prymitywny. „Współczesnemu pisarzowi, jeżeli istotnie pragnie w swoich książkach odtworzyć żywych ludzi, sprawy pracy i zagadnienia społeczne nie mogą być obojętne. Niepowodzenia wielu powieści radzieckich wynikają jedynie z fałszywego podejścia do tej tematyki. Powieści takie pokazują ludzi w hali fabrycznej, w laboratorium, w polu — i nie wzruszają czytelników, ponieważ postaci te ukazane są tylko w godzinach zajęć, przy pracy, toteż wydają się płaskie, pozbawione trzeciego wymiaru. W nieudanej powieści psychologicznej współczesnego autora francuskiego obserwujemy wyłącznie przeżycia miłosne bohaterów — w oderwaniu od ich pracy, środowiska; takie postaci powieściowe również wyglądają sztucznie."

Tak więc Erenburg doszedł do wniosku, że dyskusja o wpływie upowszechnienia kultury na jej rozwój polega nie tyle na próbach ustalenia wartości poszczególnego utworu, ile dotyczy raczej sprawy podniesienia poziomu odbiorców.

W ciągu kilku dziesięcioleci po Październiku poziom czytelnika radzieckiego niebywale się podniósł. „Jeszcze w r. 1930 — mówił Erenburg — niektórzy pisarze w rozmowie ze mną skarżyli się na to, że czytelnicy przyjmują ich utwory nazbyt prymitywnie. Obejmowali czytelników spojrzeniem z góry. Obecnie na każdym kroku widzi się, że to czytelnicy patrzą z góry — na kiepską powieść lub sztukę, w któ-

* Tekst przemówienia pt. *Szlak stulecia* opublikowała *„Litieraturnaja Gazieta"* 6.X.

rej duchowy świat ludzi współczesnych ukazał autor w sposób prymitywny.“ Ludzie radzieccy dają temu wyraz w bardzo żywych i namiętnych dyskusjach na konferencjach czytelniczych, w wypowiedziach i recenzjach prasowych.

Inny charakter mają rozważania Aleksandra Fadiejewa w *Uwagach o literaturze* (*„Litieraturnaja Gazieta“* z 20, 22, 24 i 29.IX). Na wstępie tego cyklu artykułów Fadiejew omawia znaczenie literatury radzieckiej dla postępowej literatury światowej. Rewolucja dała literaturze Kraju Rad sprzyjające możliwości rozwoju i dziejowe pierwszeństwo w odtwarzaniu walki o nowy, sprawiedliwy ład, w ukazywaniu nowego życia, w kreśleniu charakterów ludzkich i stosunków międzyludzkich w warunkach socjalizmu; stworzyła naszej literaturze możliwości zdobycia pewnego zasobu doświadczeń artystycznych o nowatorskim znaczeniu dla światowego rozwoju piśmiennictwa.

Nakłada to na pisarzy radzieckich szczególne obowiązki. By czynnikom postępowym w literaturze światowej dać oparcie ideowo-artystyczne, pisarze radzieccy — zdaniem Fadiejewa — powinni dobrze znać pisarzy zagranicznych, orientować się w różnych kierunkach i prądach literatury światowej, dostrzegać w nich i wyłuskiwać pierwiastki zdrowe i sprzyjające sprawie pokoju i postępu. Przyniesie to duże, wszechstronne i wzajemne korzyści.

„Powinniśmy się uczyć u najlepszych mistrzów słowa na Zachodzie i na Wschodzie — pisze Fadiejew — korzystając z ich doświadczenia i kunsztu pisarskiego; należy przysłuchiwać się ich głosom krytycznym i właściwie je pojmować, ze swej strony również nie rezygnując z prawa krytyki. Dla krytyki tej szukajmy właściwej postaci i form; zwalczajmy nią wsteczną ideologię.“

W świetle tych zadań literatury radzieckiej Fadiejew rozpatruje zagadnienie jej rozwoju i stan obecny. „W ostatnich 2—3 latach — pisze autor *Młodej Gwardii* — stworzono wiele z talentem napisanych książek, które wywarły duży wpływ na czytelników. W chwili obecnej jednak ze szczególną, być może, siłą odczuwamy, że poziom naszej literatury nie zadowala czytelników.“

Do przejawów dodatnich w twórczości lat 1953—5 Fadiejew zalicza zdecydowany zwrot ku tematyce współczesnej. W okresie tym ukazało się w druku 152 dużych i małych utworów prozatorskich w języku rosyjskim (łącznie z przekładami z literatur narodów ZSRR), wśród nich 60 — o tematyce zaczerpniętej z życia klasy robotniczej.

„I wreszcie — pisze Fadiejew — charakterystyczną cechą większości utworów jest zaostrzona tendencja krytyczna. Oczywiście, ośrodkiem zainteresowań artystycznych większości pisarzy nadal pozostaje sprawa odtworzenia dodatnich przejawów naszej rzeczywistości. W wielu jednak utworach znacznie ostrzej niż dawniej poddaje się krytyce wszystkie ujemne strony życia.“

Zdaniem Fadiejewa — z wyjątkiem pewnych utworów poetyckich — tematyka międzynarodowa nie nabrała w twórczości ostatnich lat należytego znaczenia. Autor *Uwag o literaturze* postuluje, by wśród tematyki międzynarodowej znalazły się motywy wzięte z życia ludzi pracy w krajach demokracji ludowej i w krajach kapitalistycznych.

O tematyce więc raczej optymistycznie. Znacznie ostrzej wypowiada się Fadiejew o wartościach artystycznych tych książek.

Rachunek sumienia grzechów literatury współczesnej rozpoczyna Fadiejew od wytknięcia dłużyzn, plagi prześladującej utwory wybitnych niekiedy prozaików. Nawet znakomita powieść Leonowa *Rosyjski las* nie jest pozbawiona rozwlekłości i zwolnionego tempa akcji. Wpływa na to pewna maniera narratorska pisarza, utrudniająca przeciętnemu czytelnikowi lekturę książki.

Również w powieści Simonowa *Towarzysze broni* odczuwamy dłużyzny. Fadiejew tłumaczy to tym, iż autor... „zarówno o rzeczach wielkich, jak i o sprawach drobnych pisze jednakowo wyrównanym tonem“. Brak w utworze mocnych akcentów uczuciowych, niezbędnych — zdaniem Fadiejewa — dla architektury kompozycyjnej dzieła literackiego.

Im bardziej zbliżamy się do rzeczywistości, im bardziej zmniejsza się dy-

stans między twórcą a tworzywem, tym trudniejsze stają się artystyczne uogólnienia i odtworzenie materiału życiowego. Niełatwym zadaniem jest także artystyczne wtopienie w utwór beletrystyczny motywów „produkcyjnych", pokazanie ich przez pryzmat spraw ludzkich — celem głębszego odsłonięcia człowieka, uzyskania pełniejszego wyrazu idei przewodniej utworu. Te trudności, z których nawet wybitni prozaicy nie zawsze wychodzą zwycięsko, Fadiejew zilustrował na przykładzie poczytnych powieści: *Poszukiwaczy* Granina i *Dni naszego życia* Kietlińskiej. Z tą sprawą najczęściej idzie w parze słabość kompozycyjna. Dla przykładu Fadiejew analizuje najnowszą powieść Koczetowa, *Z nami młodość*, w której — jego zdaniem — nie potrafił autor zespolić trzech wątków, powiązanych ideowo, w artystycznie jednolitą całość.

Większość błędów i braków natury artystycznej Fadiejew przypisuje przede wszystkim okoliczności, że „niektórzy literaci jeszcze nie pojmują w pełni istoty realizmu socjalistycznego, zwłaszcza w chwili obecnej, na nowym, wyższym etapie rozwoju naszego kraju".

W *Uwagach o literaturze* Fadiejew pisze także o własnym warsztacie pisarskim. „Mam wrażenie — wyznaje Fadiejew — że jeśli idzie o artyzm, orientuję się na ogół w najważniejszych sprawach. Pisałem jednak dotąd zbyt mało (czego mocno teraz żałuję), za mało miałem „treningu". Toteż pisząc, często popełniam właśnie takie same — dla mnie niewidoczne — błędy, które tak dobrze dostrzegam w twórczości innych."

Odmienny ton mają wypowiedzi o pisarstwie Siergieja Siergiejewa-Censkiego i Konstantego Paustowskiego, zawarte w pracach stojących na pograniczu między studium literackim a wspomnieniami. Autor trylogii historycznej o dziejach obrony Sewastopola w czasie Wojny Krymskiej *(Znojne dni Sewastopola)*, Siergiejew-Censki, którego 80-lecie urodzin i 55-lecie pracy twórczej obchodziła radziecka społeczność pisarska w październiku, opublikował w dniach swojego jubileuszu cykl artykułów pt. *Słowo do młodych* („*Komsomolskaja Prawda*" z 21, 22, 27 i 28/IX, 5 i 7/X). Te *Rozmowy o sprawach pisarskich* autor przeznaczył dla początkujących pisarzy. *Słowo do młodych* zawiera wiele materiału biograficznego i bezcenne, autentyczne przyczynki do genezy wielu utworów tego autora.

Siergiejew-Censki dzieli się z młodym czytelnikiem doświadczeniami w szukaniu materiałów twórczych, w zbieraniu szczegółów artystycznych. Wymaga to nieustannej, ofiarnej pracy, wymaga podróżowania, poznawania świata i ludzi, poznawania języka. Znakomity prozaik i poeta, nazwany ongiś przez Gorkiego „bardzo wielkim artystą rosyjskim, włodarzem tajników słowa", pragnie wpoić młodym literatom zamiłowanie do studiów nad językiem ojczystym.

Duże znaczenie dla osiągnięcia giętkości językowej, zwłaszcza w początkowych fazach pracy literackiej, posiada poezja. Nabyte przy pisaniu wierszy przyzwyczajenie do skrzętnego doboru słów przydaje się młodemu prozaikowi. „Dla kogoś — pisze Siergiejew-Censki — kto w latach chłopięcych i młodzieńczych pisał wiele wierszy, opowiadanie stanowi niejako naturalny pomost przy przejściu do artystycznej prozy. Opowiadanie jest tradycyjnym gatunkiem młodych pisarzy, ponieważ jest krótkie i bardziej liryczne niż epickie."

Jakich rad udziela młodym autor wielu dziesiątków opowiadań i opowieści? Nie należy — radzi Siergiejew-Censki — pisać opowiadania póty, póki pomysł tematyczny całkowicie nie zawładnie autorem i póki nowelista do zamierzonego wątku nie dobierze odpowiednich, tzn. jedynie możliwych i niezastąpionych, szczegółów artystycznych. „Zasadnicza reguła dla piszących opowiadania — poucza Siergiejew-Censki — brzmi tak: maksymalna zwięzłość wraz z maksymalną głębokością i rozległością treści."

„Nigdy nie zapominajcie — dodaje Siergiejew-Censki — że treść opowiadania powinna być tak zwięzła i zwarta jak sprężyna; wszak w mocno skręconej sprężynie utajona jest wielka siła."

Zdaniem autora *Słowa do młodych* opowiadanie powinno być tak treściwe, by na jego podstawie można było napisać opowieść, sztukę teatralną, sce-

nariusz. Ba! nowela może rozrosnąć się do rozmiarów powieści, z powieści może powstać epopeja. „Opanowanie tego gatunku — zamyka rozdział o opowiadaniu i opowieści Siergiejew-Censki — nie jest sprawą prostą, ale nieodzownie konieczną, albowiem opowiadanie jest podstawową formą artystycznej prozy, dającą życie innym jej formom.“

Nie tylko do młodych, ale do wszystkich pisarzy zwraca się Konstanty Paustowski w swoim najnowszym, pięknym utworze *Złota róża. Książka o pracy pisarskiej* („*Oktiabr*“ nr 9 i 10/55).*

Autor *Opowieści o lasach* nie uważa pisarstwa ani za rzemiosło, ani za zajęcie, lecz za powołanie. „Głos sumienia i wiara w przyszłość — pisze Paustowski — nie pozwalają prawdziwemu pisarzowi na bezpłodne życie na ziemi, każą mu one przekazywać ludziom szczodrze, bez reszty — cały ogrom i różnorodność napełniających go myśli i uczuć. Nie jest pisarzem, kto wzroku człowieka nie wzbogacił chociażby odrobiną bystrości.“

Zew serca brzmi bardzo silnie w młodości pisarza. W latach męskiej dojrzałości — mówi Paustowski — „oprócz głosu własnego serca, wyraźnie słyszymy nowy, potężny zew — zew swoich czasów, swojego narodu, zew ludzkości“. Oczywiście, nie każdy, kto czuje zew epoki, może zostać pisarzem. „Pisarzem — czytamy w *Złotej róży* — może być tylko ten, kto ma do powiedzenia ludziom coś nowego, ważkiego i zajmującego, ten, kto widzi wiele takich rzeczy, których inni nie dostrzegają.“

Mówiąc o dojrzewaniu pomysłu literackiego (jego narodziny Paustowski przyrównuje do błyskawicy) autor *Dalekich lat* i *Burzliwej młodości* radzi w okresie tym „nie odrywać się od świata i zupełnie zamykać »w sobie«. Przeciwnie, dzięki bezustannemu stykaniu się z rzeczywistością pomysł rozkwita i nabrzmiewa sokami ziemi“.

Każdy pisarz w mniejszym lub większym stopniu posługuje się intuicją, zwłaszcza przy rozbudowie szczegółów artystycznych. „W poszukiwaniu i ustaleniu szczegółów — radzi Paustowski— konieczny jest bardzo skrzętny i surowy dobór. Szczegół artystyczny splata się bardzo ściśle ze zjawiskiem, które nazywamy intuicją. Intuicję wyobrażam sobie jako zdolność do odtwarzania obrazu całości z luźnych szczegółów, z drobiazgów, z jakiejś pojedynczej cechy.“ Intuicja pisarska ma szczególne znaczenie w powieściopisarstwie historycznym.

W pracy Paustowskiego znajdujemy bardzo wiele szczegółów nie tylko z własnego warsztatu twórczego autora *Złotej róży*, ale i wybitnych pisarzy rosyjskich i obcych. Piękne i pełne lityzmu są krótkie szkice i portreciki świetnych pisarzy — Andersena, Balzaka, Wiktora Hugo, Czechowa, Gorkiego, Wilde'a, Bagrickiego, Michała Priszwina i innych.

Józef Spinc

* Poetyczny ten tytuł Paustowski wziął z przytoczonego przez siebie opowiadania bezimiennego autora o paryskim śmieciarzu, który lata całe zbierał dla ukochanej dziewczyny ziarenka złotniczego pyłu na złotą różę — według ludowego podania francuskiego — symbol szczęścia. Podobnie postępują ludzie pióra — zbierają złociste okruchy poezji, z których... „rodzi się żywy strumień literatury“.

PIĄTE MOCARSTWO

A JEDNAK PECUNIA OLET

Przeciętne zużycie prądu elektrycznego na głowę mieszkańca wynosi w USA 2.600 kWh rocznie, w W. Brytanii — 1.100 kWh, w Europie Zachodniej niewiele ponad 500 kWh. Podobne różnice w zużyciu energii zachodzą w przemyśle. W ścisłym z tym związku pozostaje fakt, że w Stanach Zjednoczonych przypada trzy razy więcej energii mechanicznej na robotnika niż w Anglii, a jeszcze więcej — niż na zachodzie Europy. Jest rzeczą więc zrozumiałą, że i wydajność produkcji jest proporcjonalnie wyższa. Mając o tyle słabsze podstawy ener-

getyczne, przemysł brytyjski i zachodnio-europejski znajdują się tym samym w położeniu upośledzonym w każdej walce konkurencyjnej o rynki zbytu. A sytuacja ta była dlatego bez wyjścia, że Anglia i Europa Zachodnia nie dysponują u siebie innymi źródłami energii poza węglem. Wiemy zaś, jak trudne jest każde zwiększenie wydobycia węgla. Najlepszym dowodem jest fakt, że od 1920 do 1954 produkcja światowa podniosła się bardzo nieznacznie, bo z 1,3 miliarda na 1,6 miliarda ton. Uwzględniając przyrost ludności oznacza to, że procent wydobycia węgla nie uległ poprawie.

Łatwo zatem pojąć, że wyłonienie się nowej formy energii — atomowej — wkrótce doprowadziło w krajach o słabszym od USA potencjale przemysłowym, zwłaszcza w W. Brytanii, do forsownych badań także nad pokojowym jej zastosowaniem. W Anglii zaś wzbudziło nawet nadzieje odzyskania prymatu przemysłowego, jakim cieszyła się przez cały wiek XIX. Wyniki nie dały na siebie czekać. Anglia planuje w najbliższym dziesięcioleciu budowę 25 siłowni atomowych, które pokryją całe zapotrzebowanie energetyczne wielkiego i ambitnego projektu rozbudowy przemysłu. Ponadto firmy angielskie już teraz składają oferty na przyszłe dostawy sprzętu atomowego — od stosowanych w przemyśle wykrywaczy błędów i skaz aż do reaktorów — dla krajów zacofanych technicznie. Stwarza to perspektywy nowej fazy ekspansji gospodarczej, w czym Londyn upatruje możliwość odzyskania wpływów i kompensatę za rozpad kolonialnego imperium. Śladem W. Brytanii podążają Francja, Belgia, Szwajcaria, Holandia, Włochy i Niemcy Zachodnie, przygotowując się również, choć w mniejszym zakresie, do wkroczenia na szybko powstający rynek atomowy.

Fakty te i widoki były znane już od pewnego czasu, co prawda tylko wąskiemu kręgowi specjalistów. Ale choć były znane, zaskoczyły one USA, nastawione wyłącznie na produkcję wojenną. Zapatrzeni w niszczycielskie własności atomu, Amerykanie zapoznali jego rewolucyjną rolę w dziedzinie rozwoju przemysłu. Spostrzegłszy teraz swój błąd, Stany Zjednoczone usiłują nadrobić go jak najprędzej. Pierwszym tego zwiastunem było uruchomienie na gwałt, w końcu czerwca bieżącego roku, małej siłowni Borax III o mocy 2.000 kilowatów.

Taki był początek. Zaraz też wyłoniły się sprzeciwy i przeszkody. A wtedy wyszło na jaw, że obok przewidywanych oporów ze strony grup finansowych, zaangażowanych w produkcji dawnych typów energii — z węgla i nafty — istnieją trudności innej zupełnie natury. Leżą one w organizacji nauki amerykańskiej i w systemie badań.

Wiadomo powszechnie, że wielkie naukowe ośrodki powstały w USA z prywatnych darowizn. Fundatorami były niegdyś jednostki, później w ich liczbie znalazły się zainteresowane koncerny i pewne resorty państwowe. Zainteresowania ich były specjalnego rodzaju i pociągnęły za sobą specjalne a poważne następstwa: źródło hojnych fundacji okazało się źródłem zatrutym.

Nie chodzi, rzecz jasna, o jakieś pruderyjne obawy co do czystości pieniędzy. *Pecunia non olet* i, teoretycznie, nasuwa się proste rozumowanie, że uczeni, byle otrzymali odpowiednie środki, potrafią ich użyć. W praktyce jest inaczej. Naukowcy w tych sprawach nie mają wcale głosu. Fundatorzy stawiają im dokładnie zakreślone zadania. Co więcej, sami pilnują ścisłego ich wypełnienia. W rezultacie pieniądz podtrzymuje naukę, lecz zarazem ją więzi. I, trawestując słowa Wespazjana, można by powiedzieć, że *pecunia docet, pecunia nocet*. Sięgnijmy zresztą do danych.

Ze sprawozdań 30 czołowych uniwersytetów USA wynika, że co najmniej 2/3 składu ich rad opiekuńczych stanowią dyrektorzy wielkich korporacji finansowych i przemysłowych. Najwięcej jest bankierów, bo 46%. Liczba pedagogów natomiast nie przekracza 5%. W uczelniach darzonych specjalnymi względami procent jest jeszcze wyższy: 70% przedstawicieli *big business* w radzie kalifornijskiego uniwersytetu Berkeley, 83% w radzie uniwersytetu w Chicago i 84% w radzie Insytutu Technologicznego stanu Massachusetts. Resztę zaś stanowią przedstawiciele wojska. I słusznie mógł powiedzieć admirał i bankier w jednej osobie, przewodniczący Komisji Atomowej, Lewis L. Strauss: „O ile wiem, przynajmniej

19 uniwersytetów i szkół specjalnych ma za rektorów ludzi, którzy przyszli z marynarki wojennej i przynieśli ze sobą jej szczególnego ducha".

Strauss zapomniał dodać, że co najmniej tyluż rektorów przyniosło ze sobą szlify generalskie i „szczególnego ducha" lotnictwa i armii lądowej. By nie mnożyć przykładów, można tu wymienić choćby byłego ministra wojny, Gordona Graya, który został rektorem znanego niegdyś z liberalizmu uniwersytetu Karoliny Północnej. Ponieważ zaś związki między bankami a sztabem są faktem notorycznym, nie można się dziwić, że jeden z głównych organów finansjery New Yorku, *„Business Week"*, pisał: „W ostatnich czasach uczelnie coraz bardziej zaczynają wyglądać jak inwestycyjne spółki akcyjne. Większa część ich działalności należy raczej do sfery finansów i byznesu niż wychowawczej".

Tuż po wojnie specjalizujący się w naukach przyrodniczych uniwersytet w Chicago zorganizował tzw. Plan Chicagoski. Utworzono trzy instytuty badawcze: Badań Atomowych, Badań Metali oraz Biofizyki i Radiobiologii. Po czym rozpisano „udziały", po 50.000 dolarów rocznie, sprzedawane wybranym zakładom przemysłowym. W zamian za opłatę udziałowcy otrzymywali wyniki najnowszych, zwłaszcza tajnych, badań i prawo do patentów. Za przykładem Chicago poszedł Instytut Technologiczny Massachusetts, uniwersytet Berkeley i inne.

Dodać trzeba, że większość tych instytucji prowadzi również olbrzymie laboratoria z ramienia Komisji Atomowej, a uzyskanej stąd wiedzy nie skąpi uczestnikom „planu". Tak np. uniwersytet kalifornijski zarządza laboratorium w Los Alamos i na ten cel dostaje 44 miliony rocznie. Uniwersytet chicagoski kieruje laboratorium Argonne z budżetem 55 milionów. Wreszcie „Uniwersytety Zrzeszone", rodzaj uniwersyteckiego koncernu, administrują zakładem badań w Brookhaven o budżecie 16 milionów. Wymieniamy tu tylko urzędowe cyfry budżetów, wiadomo jednak, że właściwy przydział kredytów jest tajny. Z wymienionych dwóch źródeł, „planu" i laboratoriów, czerpią uczelnie dochód, który wynosi na czysto 100 milionów dolarów.

Ale niech ktoś z uczonych spróbuje się wyłamać i wpadnie na pomysł użycia tych sum na cele inne niż wspieranie zbrojeń! Były takie, nieśmiałe zresztą, wypadki. „Lojalność" profesora stawała natychmiast pod znakiem zapytania, a uniwersytet „z żalem" wyrzekał się jego usług. W Stanach Zjednoczonych jest sporo jeszcze uczelni, których związki z monopolami pozostały dalekie i luźne. Ich poziom jednak nie przekracza poziomu bardzo przeciętnych szkół średnich. Powodem jest brak środków. Lawina dotacji państwowych i milionerskich płynie tylko tam, gdzie zakład naukowy został przekształcony w filię zbrojeniowych zakładów.

Spośród naukowców, których liczba wynosi w USA około 150.000, 1/3 pracuje na wyższych uczelniach, 1/4 jest w służbie państwowej, reszta zaś w przemysłowych instytutach badawczych. Stosunek ten zmienia się coraz bardziej na niekorzyść uczelni z powodu polityki stypendialnej i sposobu finansowania badań. Olbrzymia większość stypendiów przyznawana jest pod warunkiem zobowiązania się stypendysty do pracy w przemyśle lub zakładach państwowych, co wyznacza już z góry charakter studiów młodych kadr naukowych. O tym, jaki jest ów charakter, mówi przeznaczenie sum łożonych przez państwo i przemysł na wyposażenie i działalność laboratoriów: 90% wciąż idzie na badania dla celów wojskowych. Te zaś są prowadzone wyłącznie przez wielkie monopole.

Narzuca to wąski zakres i praktycyzm badań. Na dalszą metę skutki są fatalne. Już obecnie je widać. Nauka w USA może i teraz poszczycić się szeregiem nader efektownych wyników w zakresie jej stosowania. Wysycha jednak źródło: badania teoretyczne. Ginie wymiana myśli, bez której nie ma postępu. Poczucie wyjałowienia ogarnia coraz szersze koła naukowców. A myśl, że trzeba co prędzej szukać środków zaradczych, zaświtała nawet w kręgu Wall Street i Pentagonu. Stąd zgoda na udział uczonych amerykańskich w Konferencji Genewskiej. Stąd skwapliwość, z jaką ci uczeni podążyli nad Leman.

Lecz monopole i sztab, jakkolwiek przyznają, że sytuacja woła o reformę, stawiają swych uczonych wobec błędnego koła. Przyczyną jest daleko posunięta militaryzacja wiedzy.

CO BĘDZIE Z MUNDUREM?

Nauka wkłada mundur. Pod takim tytułem, tuż niemal po zakończeniu wojny, ukazał się artykuł we wspomnianym już *„Business Week"*. Artykuł kończył się lakonicznym wnioskiem: „Wszystko przemawia za tym, że czysto naukowe badania będą teraz na stałe odgałęzieniem aparatu sił zbrojnych".

Doświadczenia dziesięciu lat powojennych wskazują, że proroctwo miarodajnego pisma spełniło się w całej pełni. Spośród tych, którzy w USA pracują na polu nauk ścisłych, drobna zaledwie garstka wytrwała przy sztandarze niezawisłości wiedzy. Olbrzymia większość, sięgająca co najmniej 90%, przywdziała mundur, a raczej go zachowała. Bowiem reglamentacja nauki datuje się od dość dawna i w powojennym okresie posunęła się tylko naprzód. W miarę jak przemysł stawał się coraz bardziej częścią gospodarki wojennej, uniwersytety, już przedtem z nim związane, uległy temuż losowi. Militaryzacja objęła uczonych. Odepchnięto ich od teorii, narzucono wyłączny i doraźny praktycyzm. Jeśli poprzednio fabrykant domagał się jedynie potanienia produkcji, ulepszenia towaru i ułatwienia walki konkurencyjnej, obecnie sztabowcy chcieli ulepszonej i doskonalszej, czyli bardziej niszczącej broni; zwłaszcza zaś broni nowej, nie znanej przeciwnikom. Przemożny nacisk przemysłu, a następnie sztabu, zdecydował o charakterze rozwoju badań naukowych w Ameryce. Koncentrowały się one tylko na wynalazkach technicznych, na zastosowaniu — nie zaś dokonywaniu odkryć.

A przecież bez teorii odkrycia są niemożliwe. Edison i Bell nie mieliby nic do powiedzenia, gdyby nie Volta, Ampère i Faraday; nie byłoby telegrafu bez drutu i radia, gdyby nie prace Hertza. Amerykanie, zwłaszcza w ciągu ostatnich stu lat, mogą się pochwalić prawdziwie dużymi osiągnięciami na polu techniki i technologii. Ale w zakresie teorii pozostali kopciuszkiem, korzystali zawsze z owoców cudzej pracy. Nawet wielkie odkrycia ostatniej doby, penicylina, związki sulfatowe, radar, telewizja — nie mówiąc już o rozbiciu atomu — zostały dokonane po naszej stronie oceanu. Lecz taki podział ról wymagał przede wszystkim bezustannej i żywej wymiany. Zimna wojna musiała, siłą rzeczy, położyć mu kres. I USA, które ją rozpętały, znalazły się wobec perspektyw jeśli nie katastrofy, to w każdym razie kwadratury koła.

W czasie wojny z faszyzmem Ameryka nie odczuwała braków. Przeciwnie, setki postępowych uczonych, z Niemiec i krajów okupowanych, zdołały ujść za Atlantyk, by wiedzą swoją wesprzeć walkę z hitleryzmem. Później część ich wróciła, lecz wcale nie wszyscy. A tuż po zawieszeniu broni Amerykanie wywieźli do siebie resztę uczonych niemieckich, w liczbie 2.400, z trzech zachodnich stref okupacyjnych. Byli oni zatrudnieni w wojennej machinie Hitlera, teraz zaś — jak podał w swoim czasie Reuter — pracują w departamencie lotnictwa, w sztabie sił lądowych USA oraz w wielu laboratoriach przemysłowych i uniwersyteckich. W rezultacie stan badań naukowych na zachodzie Europy wyglądał opłakanie i tylko dzięki nadludzkim wysiłkom uczonych wydźwignięto je z tragicznego upadku. Obronną ręką wyszła z wojny jedynie Anglia, ona też przoduje w postępach zachodniej nauki. Lecz militaryzacja wiedzy okresu zimnej wojny i podjęte na wielką skalę przez Amerykanów szpiegostwo naukowe zmusiły wszystkie państwa do ostrych zarządzeń ochronnych. W ostatecznym wyniku nauka amerykańska znalazła się w izolacji i Stany Zjednoczone musiały pomyśleć poważnie nad utworzeniem tego, co tak lekkomyślnie zniszczono: „oderwanych od życia", teoretycznych ośrodków badawczych. Lecz właśnie tu wyszły na jaw nieprzezwyciężone przeszkody.

Na czele całokształtu badań w USA znaleźli się w czasie wojny trzej wybitni uczeni: Vannevar Bush, Karl T. Compton i James B. Conant. Conant był rektorem słynnego uniwersytetu Harvard, zaś Compton i Bush — rektorem i prorektorem nie mniej słynnego Instytutu Technologicznego stanu Massachusetts. Wojna uczyniła z nich jakby generałów nauki. Weszli w skład niezliczonych komitetów sztabowych, kierowali pracą olbrzymich zakładów, a co najważniejsze, podporządkowano im — jeśli nie urzędowo, to w każdym razie faktycznie — wszystkich niemal uczonych Ameryki. Mogli według swego uznania przenosić naukowców z jednych uczelni lub zakładów do drugich, wyznaczać zakres badań i studiów, wy-

nosić na szczyty i strącać w przepaść. Potrzeby wojenne tłumaczyły wszystko.

Po wojnie ten stan rzeczy jeszcze się pogorszył. Cały naukowy wysiłek uczonych amerykańskich podporządkowany został wymogom militaryzacji. W zasadzie wolno im było oczywiście poświęcić się dowolnie obranej dyscyplinie wiedzy. W zasadzie miarodajne czynniki, to znaczy Pentagon i Komisja Atomowa, uznawały rację istnienia studiów oderwanych. Lecz w praktyce nie pozwalały żadnemu z astrofizyków czy fizyków jądrowych pracować, dajmy na to, nad promieniowaniem kosmicznym, mimo świadomości, że za lat kilkanaście wyniki tych prac będą miały niezmierną wartość praktyczną. Bo jeżeli już dzisiaj ten sam naukowiec mógł zająć się ulepszeniem rozsiewu atomowej chmury? Zachłanność generalicji wcale nie była mniejsza niż chciwość zysku u kapitalistów.

Skutki opisanego tutaj pokrótce procesu ujawniły się w całej pełni podczas Konferencji Genewskiej. Konfrontacja osiągnięć uczonych USA dla pokojowego zastosowania energii atomowej i osiągnięć ich europejskich kolegów rozwiała całkowicie mit o wyższości zaoceanicznej wiedzy, dumnej ze swych rzekomo nieograniczonych środków i wspaniałej aparatury. Prasa amerykańska nie mówi o tym głośno i *expressis verbis*. Wystarczy jednak zmierzyć stopień jej niepokoju, by uznać, że przyczyny jej głuchego alarmu nie należy tym razem szukać w żądzy jeszcze jednej sensacji.

Piątym mocarstwem nazwali Amerykanie bombę wodorową. Dziś okazuje się, że mocarstwową pozycję zajmuje raczej atom w służbie pokoju. Ale w nim właśnie upatrują niebezpieczeństwo dla siebie pewne potężne koła, nadal jeszcze wywierające ogromny wpływ na politykę Stanów: powiązane ze sztabem koła finansowe, które zagarnęły w swe ręce monopol atomowej produkcji, nadając jej wyłącznie zbrojeniowy kierunek. A dyskusja prasowa jest tylko odgłosem zaciętej walki, jaka w tej chwili się toczy o przełamanie wszechwładzy monopolu.

Na pozór nie powinny istnieć wątpliwości co do wyniku tych zmagań. Opinia amerykańska coraz jaśniej widzi, że osławiona „bomba" przynieść może jedynie zagładę USA. Jeśli zaś rzecz rozpatrywać pod czysto egoistycznym kątem wielkiej finansjery, to i tu sytuacja jest jasna. Pokojowa produkcja energii atomowej oraz produktów ubocznych i sprzętu zawiera perspektywy tak niesłychanego rozwoju i, co tu mówić, tak ogromnych zysków, że trudno przypuścić, by nie zmobilizowała sił wystarczających dla jej uruchomienia.

Sprawy jednak nie są tak proste. Po pierwsze atomowa produkcja wymaga, przynajmniej w obecnej fazie jej technologii, kolosalnych wkładów inwestycyjnych. Najłatwiej i najmniejszym kosztem przestawić można na pokojową wytwórczość zakłady wojenne. Lecz tego właśnie nie chcą ich właściciele. Inni zaś muszą inwestować wielkie kapitały i ponieść ryzyko wstępne. Nie mówiąc już o niezbędnych zmianach ustawodawstwa skuwającego atom pancerzem tajemnicy równie mocnym jak betonowe ściany osłaniające reaktor. Po wtóre, i to jest rzecz nader istotna, dla atomowej produkcji konieczne są kadry niezmiernie wysoko kwalifikowanych fachowców, a przede wszystkim ekspertów naukowych. Ci zaś zatrudnieni są wszyscy przy fabrykacji „bomby". I z tą fabrykacją związani są mnóstwem więzów, od grubych lin zależności finansowej i nakazów „prawa i lojalności" do całej sieci bardziej subtelnych, a nie mniej mocnych, nici. Od siły moralnej i odwagi cywilnej uczonych amerykańskich zależeć będzie w znacznej bardzo mierze rozwikłanie powstałego w ten sposób błędnego koła.

Julian Stawiński

SYTUACJA PISARZY POSTĘPOWYCH W AUSTRALII

W Australii na ogół pisarze, którzy „sprzedają swoje dusze", należą do wyjątków. Po pierwsze Australijczycy są z usposobienia demokratami, po drugie — nie ma tu zawrotnych możliwości finansowych, tych milionowych standartów życiowych, które uwiodły wielu utalentowanych pisarzy amerykańskich. Związek Pisarzy Australijskich stanowi silny, zjednoczony front prozaików i poetów. We wszystkich ważnych zagadnieniach, jak ochrona kultury narodowej, walka o pokój, zwalczanie trującego wpływu comicsów czy protest przeciw dyskryminacji utworów wartościowych pod względem literackim, Związek odważnie i z dobrym skutkiem zabierał głos. Zebrania odbywają się w atmosferze swobodnej wymiany poglądów i postępowi pisarze, jak Vance Palmer, Alan Marshall, Katherine Prichard, Frank Hardy i Gavin Casey cieszą się ogólnym szacunkiem.

Ostatni z wymienionych, Gavin Casey, został ostatnio wybrany prezesem sekcji Związku na okręg Południowej Walii. Jest to postać bardzo popularna. Casey, którego specjalnością są krótkie opowiadania, pełne humoru i soczystej konkretności, ma dar zjednywania sobie ludzi. Jest korpulentny, jak większość Australijczyków lubi swój kufel piwa, przy tym zawołany gawędziarz i mimo znacznej poczytności człowiek skromny, nie nadający sobie żadnych tonów. Kiedy wypowiada się na temat swobód obywatelskich, żadne hamulce ani względy osobiste nie mają na niego wpływu. Nie można go kupić, mimo że jest współpracownikiem najbardziej konserwatywnych wydawnictw. Pisze to, co myśli, i dlatego jest ceniony za swój bezkompromisowy charakter. Niesławna nagonka na Franka Hardy po napisaniu *Potęgi bez chwały* oraz proces, który potem nastąpił, zjednoczyły wszystkich pisarzy bez względu na ich sympatie i poglądy polityczne.

Pisarze wcześniejszego pokolenia, Jean Campbell i Vance Palmer, oraz w pewnym stopniu Gavin Casey, którzy jeszcze kilka lat temu trzymali się z dala od głównego nurtu politycznych wydarzeń, dziś są już innymi ludźmi. Jean Campbell brał czynny udział w demonstracyjnym proteście w Canverra w sprawie bezrobocia i rozwiązania rządu Menzesa, Vance Palmer wspiera miejscowy ruch pokoju, Alan Marshall, najbardziej popularny autor krótkich opowiadań, i Gavin Casey przy każdej okazji występują w słowie i piśmie przeciw wszelkim formom ucisku.

Frank Hardy, który mieszka w Sydney z żoną i trojgiem dzieci, przezwyciężył właśnie okres pewnej inercji twórczej. Z zapałem i właściwą sobie wytrwałością zaczął gromadzić materiały do biograficznej powieści z życia Henry Lawsona. Materiały te ma już na warsztacie. Równolegle do tej pracy rozpoczął dużą powieść o australijskiej rodzinie robotniczej, która jest historią jego własnej rodziny. Głową jej jest stary, bojowy robociarz (portret ojca Hardy'ego), który stopniowo traci wiarę w Labour Party. Syn jego zostaje komunistą. Powieść ta, związana ściśle z przeżyciami autora, zapowiada się bardzo interesująco. Należy pamiętać, że sprawa procesu, związane z tym napięcie, wreszcie ożywiona działalność polityczna i organizacyjna, jaką w związku z tym musiał rozwijać, odbiły się bardzo niekorzystnie na pracy twórczej Hardy'ego. Krótkie opowiadania z tego okresu są wymęczone; przez jakiś czas wydawało się, że nie potrafi on zabrać się do większej rzeczy.

Podobnie wygląda los innych pisarzy postępowych w Australii. Często życie żąda od nich, aby byli raczej twórczymi organizatorami niż artystami. Po powrocie z ZSSR Frank Hardy, znany pisarz R. de Boissière oraz niżej podpisany podjęli inicjatywę zorganizowania „Towarzystwa Książki" pierwszej spółdzielni wydawniczej, która w ciągu trzech lat swego istnienia wspaniale się rozwinęła. Spółdzielnia objęła górników, marynarzy, dokerów, robotników budowlanych i innych. Pisarze nasi musieli oderwać się na jakiś czas od swoich prac i zająć się organizowaniem nowych czytelników. Była to inspirująca i nowa próba stworzenia naszym pisarzom możliwości pu-

blikowania. W krótkim czasie okazała się ona również bardzo skuteczna. W fabrykach, na okrętach i w kopalniach zostały otwarte czytelnie, subskrybcje na książki zbierali pisarze w miejscach pracy. Dziś „Towarzystwo Książki" liczy ponad 3500 stałych członków, w tym wielu robotników, którzy bez bezpośredniego kontaktu z pisarzami i ich sprawami nigdy nie zdecydowaliby się na kupno jakiejkolwiek książki. W ciągu roku wyszło sześć powieści pisarzy australijskich, w nakładzie od 5 do 8 tysięcy. co stanowi znaczną liczbę, gdyż w stosunkach australijskich książka, która osiągnie 8 tysięcy, uchodzi za „bestseller".

Każda strata mieści jednak w sobie i pewien zysk. Pisarze, którzy jak wspomniany Frank Hardy, R. de Boissière — autor powieści o tematach indiańskich, J. Waten — autor opowiadań i powieści o tematyce żydowskiej, E. Lambert — weteran drugiej wojny światowej, którą opisał z dużą ekspresją, i inni — poświęcali całą energię i czas na uruchomienie „Towarzystwa Książki" (łącznie z zakupem papieru, angażowaniem drukarzy, sprzedażą książek, reklamą, utrzymywaniem stałego kontaktu ze Związkami Zawodowymi), zbierali w trakcie tej roboty wiele cennych dla twórców doświadczeń. Czytanie na mitingach projektów książek zamierzonych i dyskusje nad rzeczami już drukowanymi w wielu wypadkach pozwoliły polepszyć ich pierwotny kształt.

Większość pisarzy musiała bodaj przez jakiś czas szukać zatrudnienia w przemyśle, gdyż praca literacka nie mogła im zapewnić utrzymania. Były okresy, nieraz kilkuletnie, kiedy zarobki ich wynosiły mniej niż uposażenia najniżej płatnych robotników. I ja, i Lambert, i Hardy zaciągaliśmy się na okręty, de Boissière pracował przez wiele lat w zakładach samochodowych, z których dzisiaj czerpie temat do swojej trzeciej powieści. William Hatfield, autor wielu książek, był stockmanem, John Morrison, znany na całym świecie z morskich opowiadań, był kolejno palaczem, dokerem i ogrodnikiem. Mona Brand, autorka sztuk scenicznych, pracowała jako robotnica w fabryce, Victor Williams, poeta, pozostał do dziś przy zajęciu dokera. Większość z nas przeszła i przechodzi w dalszym ciągu ciężki staż.

W trakcie organizowania „Towarzystwa Książki" ważną rzeczą było utrzymywanie stałego kontaktu z robotnikami. Wielką nagrodą za nasze trudy było przyjęcie, jakie zgotowali nam australijscy marynarze. Hardy, Lambert i ja byliśmy przez nich wyróżnieni, ponieważ pracowaliśmy w ich branży. Dzisiaj nasze utwory, wydawane przez „Towarzystwo Książki", znajdują się na każdym okręcie australijskich linii przybrzeżnych. Starannie owinięte w papier, stanowią składową część bibliotek, z których każdy mógłby być dumny. Obraz jednak będzie niekompletny, jeśli nie wspomnę o górnikach, którzy sami wyłonili dwu wybitnych poetów i jednego powieściopisarza. Gdziekolwiek skierowaliśmy nasze kroki, wszędzie znajdowaliśmy chętne uszy i pomocne dłonie.

Mimo tych pocieszających stron życie naszych pisarzy nie jest łatwe, możliwości publikacji są ograniczone, a rynek księgarski zalany importem amerykańskiej i angielskiej beletrystyki, wśród której przeważa wszelaka tandeta. Często zdarza się, że zdolni pisarze rezygnują z daremnej walki i emigrują lub szukają wydawcy poza granicami kraju. Wielu pisarzom dopiero druk w ZSSR lub krajach demokracji ludowej zapewnił materialną bazę. Tak było z Katherine Prichard, której powieści w ogóle nie ukazały się w Australii, Frankiem Hardy, R. de Boissière'em, Johnem Morrisonem i innymi.

Nasz postępowy ruch stara się zapewnić pisarzom australijskim prawo do twórczości, ale środki, jakimi rozporządza, są bardzo ograniczone. Trzeba było wytrwałych wysiłków, aby coś w tej dziedzinie zmieniło się na lepsze i aby milczenie prasy i radia zostało przełamane. Dopiero od niedawna pojawiły się omówienia twórczości pisarzy lewicy.

Oczywiście sprawozdawcy nie byli dla nas zbyt łaskawi, w każdym jednak razie nie mogli już nas nie dostrzegać. Recenzje te trzymały się na ogół jednego schematu: „Ten i ten mógłby być zdolnym pisarzem, gdyby nie głoszone przez niego otwarcie sympatie polityczne..." I tak dalej. Jednak tego rodzaju próby zdyskredytowania ruchu postępowego wychodziły

tylko naszym książkom na dobre. Ludzie kupują je właśnie na przekór takim recenzjom.

Grupa Pisarzy Realistycznych Australii jest organizacją odrębną i pozostającą poza Związkiem. Jest to niejako grupa „młodych", która skupia obiecujących pisarzy z klasy robotniczej oraz z grona jej sympatyków. Z grupy tej, utworzonej krótko po wojnie, w okresie prawdziwego kulturalno-literackiego odrodzenia, wyszli nasi najbardziej znani pisarze postępowi: F. Hardy, Mona Brand, E. Lambert, L. Laughrey, D. Martin, Joan Clarke. Teraz początkujący pisarze mają przed sobą możliwości drukowania w *„Trybunie"*, piśmie Związków Zawodowych, i w australijskim „Towarzystwie Książki", możliwości niedostępne dla nas, kiedy zaczynaliśmy pisać. Nie było wówczas jeszcze stałego pisma literackiego, które dziś jest wydawane przez Grupę Pisarzy Realistycznych. Pismo takie, *„Overland"*, redagowane przez S. Murray-Smitha, jednego z tej grupy, obejmuje swoim wpływem wiele dziedzin aż po ruch obrońców pokoju. W przeciwieństwie do innych małych pism literackich, które w Australii powstają i umierają, poczytność *„Overland"* wzrasta z każdym numerem i obecny nakład pisma wynosi 5000. Jakkolwiek znane jest ono jako wydawnictwo grupy o przekonaniach lewicowych, różne ugrupowania popierają je ze względu na to, że główną wytyczną pisma jest podniesienie do właściwej rangi kulturalnego dziedzictwa Australii, które w przeciwnym razie byłoby skazane na zagładę.

Tak więc powoli walka o kulturę narodową na wielu odcinkach daje rezultaty i to, co usiłował odebrać pisarzom nie mający zrozumienia dla tych spraw rząd oraz kierujący się jedynie zyskiem wydawcy — jest im zwrócone przez naród.

Pisarze nasi mogą liczyć na poparcie mas pracujących i rzeczywiście tam je znajdują. Powstaje nowy rodzaj literatury, który ma w sobie zadatki na przyszłość. Więź z życiem wpłynęła na przemianę pisarzy przedtem obojętnych dla spraw społecznych, pomogła zwalczać cynizm i relatywizm moralny. Co więcej, obudziła wiarę w nasze możliwości kulturalne i w tym kryje się najlepsza zapowiedź przyszłości.

Walter Kaufmann

REFLEKSJE NA PUSTYNI

Pod tym tytułem, na łamach *„New Statesman and Nation"*, pisma zbliżonego do labourzystowskiej lewicy, znany pisarz, dramaturg i esseista, J. B. Priestley, zamieścił dwa artykuły o treści równie pesymistycznej co tytuł. Sam problem nie jest właściwie nowością. Mimo że autor nie mówi tego wyraźnie, chodzi mu o dyskutowany od wielu pokoleń kryzys cywilizacji. W dyskusji tej Priestley jest jak gdyby Spenglerem ery atomowej. Uwagi jego świadczą raz jeszcze, jak krańcowo różnie można się zapatrywać na te same procesy zależnie od kąta widzenia. W dramacie cywilizacyjnych przemian, zanikania form dawnych przy równoczesnym wyłanianiu się nowych jedni widzieć będą bóle narodzin i wzrostu. Inni zaś dostrzegą w tym wszystkim wyłącznie tragedię śmierci. Priestley, chociaż podkreśla swe poczucie rzeczywistości i zdolność przewidywania, należy do tych ostatnich. I jego rzekomy realizm przybiera postać skrajnego czarnowidztwa. W rezultacie daje to brak historycznych perspektyw i mętność wielu sformułowań oraz sprawia, że jakkolwiek pisarz mówi o „nowym społeczeństwie", przeważnie widzi tylko produkty rozkładu starego.

Ale jego uwagi są czymś więcej niż ciekawym symptomem, Raz po raz uderzają celnością spostrzeżeń. Pisarz omawia w zasadzie społeczność brytyjską. Większość jednak swoich refleksji stosuje do całej orbity kapitalizmu. Oto ich skondensowana, lecz prawie dosłowna treść.

*

Przyjęło się — tak zaczyna Priestley — nazywać „amerykanizacją“ kształt, jaki przybiera współczesność. Jest to podstawowy błąd. W istocie bowiem na tle mechanizacji produkcji powstał zupełnie nowy typ cywilizacji, który w USA doszedł tylko do największego napięcia. Najlepiej go widać w codzienności, w drobiazgach życia, choć np. brytyjscy działacze nie lubią się do nich zniżać. A szkoda. Bo źdźbła słomy wskazują kierunek wiatru, który dzisiaj nabrał siły huraganu. Znana jest opowieść o gościach z innych planet. Do niedawna była to fikcja. Teraz przybyli, spotkać ich można na każdej ulicy. Są to dzieci nowego wieku. Większa jest różnica pomiędzy rokiem 1950 i 1900, niż między 1900 i 1850. Znajdziemy wśród nas jednostki tkwiące nadal w wieku XVIII, wiekach średnich czy nawet wieku kamiennym. Jako ogół żyjemy jednak w nowej społeczności.

Przeciętny nasz działacz (Priestley ma na myśli zwłaszcza labourzystów) wciąż wychodzi z niebezpiecznie fałszywych założeń i złudzeń. Podróżuje z szybkością sto na godzinę, a zachowuje się jak w staroświeckim powozie i każe podziwiać piękny chód koni. Mówi nam o tradycjach, gdy tradycje straciły wszelką siłę wewnętrzną i tworzą tylko cząstkę widowiska dla zabawienia bezmyślnego tłumu. Chwali pwszechne jakoby umiłowanie wolności, gdy ludzie chętnie wymienią resztki wolności na nowe auto, lodówkę czy telewizor. Wielbi potęgę swobody wyboru, gdy tej swobody jest tyle, co u kogoś wywołanego z widowni przez prestidigitatora. Prawi o społeczności chrześcijańskiej w świecie zmaterializowanym do szpiku kości, bardziej niż za Hadriana. Wynosi pod niebo duchowe wartości ludzi, którzy na takie wartości nie chcą wydać nawet paru groszy. Nie widzi politycznej apatii i nie widzi jej związku ze współczesną techniką reklamy.

Mówi się nieraz — rozumuje Priestley — że w nowym społeczeństwie wyrasta nowa klasa średnia. Może to i prawda, jeśli myśleć wyłącznie w kategoriach dochodów, mebli i urządzeń domowych. Lecz dawna klasa średnia, przy wszystkich swoich wadach, miała dwie cnoty. Po pierwsze ostro przeciwstawiała się wszelkiej koncentracji władzy i wszelkim zagrożeniom wolności. Po wtóre miała poczucie odpowiedzialności za całe społeczeństwo, mówiła „my“, nie zaś „oni“. Nowa klasa średnia zalet tych nie posiada. Pragnie spokoju i zabezpieczenia za wszelką cenę. A pod bezustannym naporem masowych środków urabiania opinii chce tego, co jej się poddaje do chcenia, przyjmuje bez wahania wszelki tani asortyment tandetnych wartości. Otaczają nas prostaczkowie i cynicy, manipulowani i manipulujący. A postacie twórcze, bojowe, czujne i pełne zapału, jak dawni radykałowie, są dziś zupełnym anachronizmem. (Priestley wykazuje tu swoistą konsekwencję. Widzi tylko tę klasę, którą zna i do której należy: burżuazję z całym jej zróżnicowaniem i rozgałęzieniami.)

Organizacja i ilość — oto dwa bliźniacze ideały naszej współczesności. W nowym społeczeństwie panuje coraz bardziej rosnąca niechęć do ludzi oryginalnych i twórczych. Sprawiliśmy sobie resorty kultury, gdzie pęcznieją olbrzymie kartoteki dla wszelkich odcieni geniuszu. Tylko geniuszów nie ma. Geniusz jak ognia zdaje się unikać natłoczonej i hałaśliwej sceny naszego życia. Nic dziwnego. Łatwo mnożyć ludzi, maszyny, papiery, ale nie talent i geniusz. Być może zresztą nasze społeczeństwo w gruncie rzeczy wcale go nie pragnie. Woli administratorów i organizatorów, układaczy rozkładów czasu i czynności, dziennikarzy udających krytyków i analfabetów uprawiających z uporem publicystykę. Najciekawsze, że na przykład w teatrze wszystko to kołuje wokół sztuk sprzed 350 lat. Współcześni usiłują się ogrzać przy płomieniu, który szalał niegdyś w mózgu Szekspira. Londyn dzisiejszy, dziesięć razy większy od szekspirowskiego Londynu, ma znacznie mniej wielkich aktorów niż tamten. I nasuwa się wniosek, że ludzkość zwykle dostaje w końcu to, czego naprawdę chce. Kiedyś chciała geniuszy, dziś — samolotów ultradźwiękowych. Gdyby współczesny dramaturg stworzył dzieło pisane w takim nastroju, w jakim pisał Szekspir — czarnej, piekącej goryczy — prasa miarodajna uznałaby go za groźbę społeczną, reszta zaś opinii za obłąkańca. Płomień twórczy musi być oglądany dzisiaj z wielkiej odleg-

łości i tylko przez dymne szkła historii, abyśmy znieść mogli jego widok. Waga przywiązywana do wystawienia i dekoracji zdradza, o co tu chodzi. Kiedy dramat jest paląco żywy, kiedy zmusza widownię do słuchania w podziwie i przerażeniu, w zdumieniu i radości, gdy narzuca nową wizję życia — nikt wtedy nie dba, jak leżą kostiumy i peruki aktorów. Dziś jednak nie słowo jest ważne, ale nowy odcień błękitu czy różowości na scenie. Korzystamy z kultury tak jak z wody bieżącej. Nigdy jeszcze nie było tylu wydawnictw i książek, tylu dyskusji o sztuce, takiego jej szerzenia. Nasze społeczeństwo całe płonąć powinno od geniuszu. A jeśli tak nie jest, to może dlatego, że zbyt mało ognia, zbyt wiele gaśnic i szczypiec do świec. Mamy za dużo leśników, a za mało drzew. Przeciętna wydawnicza wyższa jest niż była. O mnóstwie książek trudno powiedzieć, że są złe. Lecz gdzie są wielkie dzieła i wielcy ludzie pióra, pędzla i dłuta? Spróbujmy wymienić dziesięciu szeroko cenionych i znanych spośród tych, co nie doszli jeszcze do pięćdziesiątki. Powie ktoś: żyjemy w dobie krytyki, nie twórczości. Lecz gdzie są wielcy krytycy? Żaden wielki głos nie wyraża ani naszej rozpaczy, ani nadziei, gniewu czy miłości. Obwieszczono ludziom, że są u progu ziemi obiecanej i teraz dziwią się, że nie są szczęśliwi. Czekają na prawdę, jaką geniusz zawsze ogłasza. Lecz niektórzy długo będą musieli czekać.

*

Tyle Priestley. Pesymizm jego wniosków płynie stąd, że własną swoją klasę utożsamia z całością narodu. Wzorem opiewanych przez siebie liberałów sprzed wieku mówi „my", a nie „oni", nie bacząc na zupełnie zmieniony kontekst historyczny. Nie jest zresztą rzeczą przypadku, że czyni to właśnie pisarz angielski. W Anglii — bardziej niż w jakimkolwiek innym kraju — burżuazja doszła do niezwykłego wprost rozrostu liczebnego, tworząc blisko 30 % ludności. Doszła także do szczytów potęgi. Więc nie bardzo można się dziwić, że widok jej agonii jako klasy dyktuje tak tragiczne refleksje temu, kto wpatruje się w glorię minionej wielkości. Ów tragizm jest ponadto jedną z głównych przyczyn bierności i rezygnacji, tak znamiennych, dla epigonów liberalizmu.

n. i.

MIĘDZY PREDESTYNACJĄ A ŁASKĄ

Aldous Huxley uchodził kiedyś za bardzo nowoczesnego a nawet postępowego pisarza i dla pokolenia lat trzydziestych stanowił szczyty intelektualnej finezji. Niewątpliwie *Ostrze na ostrze czy Those Barren Leaves* była to świetna i pobudzająca lektura. Dalsze utwory przyniosły jednak ochłodzenie zachwytów. Bezlitosna, nie oszczędzająca niczego kpina, ataki stawiające na tej samej linii obstrzału demokrację, freudyzm, materializm naukowy i hedonizm w erotyce — zaczęły nużyć i drażnić. Różne były źródła rozczarowania. Jednych musiało odepchnąć uświadomienie sobie jego antydemokratycznej postawy, innym lata czterdzieste i pięćdziesiąte przyniosły świeże odmiany intelektualnego krytycyzmu. Dziś odkrywczość pisarska Huxleya nie zaspokaja nowego pokolenia, swoboda, z jaką porusza się w różnych dziedzinach wiedzy, nie budzi podziwu.

Ostatnia książka Huxleya, *Geniusz i bogini*, raczej dłuższe opowiadanie niż powieść, jest już tylko pokazem doskonałości techniki pisarskiej. Jest to jakby odbrązawiający komentarz do oficjalnej biografii tzw. wielkiego człowieka, konfrontacja dwu sprzecznych ze sobą obrazów. „Z powieścią jest ten kłopot, że ma ona za dużo sensu. Prawdziwe życie nigdy nie ma sensu." Taka jest teza autora. Schemat fabularny stary jak świat, trójkąt a raczej czworokąt, mąż — uczony, młoda żona, asystent i 16-letnia córka są tylko pretekstem do wyrażania prawd o na-

turze ludzkiej. Główny bieg wydarzeń jest, oczywiście, w tym układzie łatwy do przewidzenia. Podane są one w formie retrospektywnej relacji. Narratorem jest John Rivers, który przed laty jako młody niedoświadczony człowiek zostaje współpracownikiem wybitnego fizyka, Martensa. Pierwsze wrażenie młodego, obciążonego purytańskim wychowaniem Johna po wejściu do tego niezwykłego domu graniczy z olśnieniem. Żona geniusza, Kate, przedstawiona jest jako bogini, „Hera grająca rolę dojarki, ale dojarki z głową na karku, która skończyła kolegium". Jest ona „ponad złem i dobrem, na olimpijskim niemal poziomie". W rzeczywistości geniusz jest egoistycznym, zepsutym dzieckiem, trzyma w biurku pornograficzne obrazki i tyranizuje żonę. Bogini jest idealną żoną, ale na wiadomość o śmierci matki idzie do łóżka dziewiczego Johna. Ruth, egzaltowany podlotek (piszący wiersze w stylu Edgara Poe), podkochuje się w asystencie i domyślając się wszystkiego grozi zburzeniem tej pozornej harmonii. Kiedy jedzie z matką na stację, aby pożegnać Riversa, dochodzi między nimi do kłótni, kończącej się katastrofą. Ciężarówka odgrywa rolę przeznaczenia. Kate ginie „z całym wyrafinowaniem fizycznej brutalności — z okiem wyduszonym przez odłamek szkła, nosem, ustami, brodą niemal zniwelowanymi, wgniecionymi w skrwawiony żwir gościńca". Geniusz zamiast — jakbyśmy oczekiwali — pozostać niepocieszony, żeni się ze swoją szwagierką i dożywa sędziwego wieku z trzecią z kolei żoną.

Jaki morał? — zapyta czytelnik, któremu system filozoficzny formatu kieszonkowego, zawarty w refleksjach starego Johna Riversa na temat zachowania młodego Johna Riversa — nie tłumaczy wystarczająco jasno intencji autora.

Sprawozdawca „*Times Literary Supplement*" zwraca uwagę na to, że postaci Huxleya zachowują się tak, jakby chciały pokazać, jak ohydnie odrażające są istoty ludzkie, jak niedorzeczne są wszelkie próby, które podejmują, aby polepszyć swoją egzystencję. Są to twory, których działanie nie jest ani zgodne, ani sprzeczne z określonym typem, jest po prostu bez znaczenia. Można by Huxleya określić jako pisarza dziewiętnastowiecznego, co patrząc na świat z pozycji dwudziestego wieku oskarża konwencje, które sam przyjął.

Sens opowiadania może być odczytany bardzo rozmaicie. Huxley nie znalazł jeszcze swego kamienia filozoficznego. Błądzenie między Predestynacją a niezbyt sprecyzowanym pojęciem Łaski jest ciężkim orzechem do zgryzienia dla krytyków, którzy muszą, bądź co bądź, posługiwać się jakimś racjonalistycznym systemem pojęć. Czy poza tą wytrawną, ironiczną historią kryje się potępienie cywilizacji, która sprowadza ludzi do roli ohydnych mechanizmów? Może wstrząs, niesmak, jaki zostawia tego rodzaju demaskatorstwo, ma być tą uzdrawiającą odtrutką. Z drugiej strony porównując ze sobą wcześniejsze Huxleyowskie chwyty nie trudno stwierdzić, że *Geniusz i bogini*, zachowując cały sadystyczno-masochistyczny romantyzm, obsesję śmierci i procesu upadku przy przestarzałych już atakach na naukę i humanizm, jest jeszcze jednym wariantem agnostycyzmu autora. Zdaniem niektórych — w swojej najgłębszej warstwie jest to traktat religijny o znikomości ludzkiego życia, o „umieraniu każdej chwili" w tym życiu, w którym jesteśmy zawsze i zupełnie samotni.

Huxley po wojnie emigrował z Anglii i osiedlił się w Kalifornii. Kalifornia jest tłem opowiadania pt. *Głosy*, które ukazało się w lipcowym numerze miesięcznika „*Atlantic*". Tematem jego jest znowu samotność ludzkiej istoty, przedstawiona w patologicznej wręcz formie niemożność porozumienia się z otoczeniem, która prowadzi do tragicznego końca. Trudno zrozumieć, dlaczego pismo zamieszczając ten utwór, określiło go mianem satyrycznego. Bohaterką opowiadania jest przebywająca w domu swej bogatej ciotki Pamela Field, młoda dziewczyna, pełna urazów i wstrętu do świata beztroskich, zakłamanych sybarytów, jaki ją otacza. Nienawiść, która czerpie źródło z ciężkich przeżyć osobistych, zniekształca jej obraz świata. Kiedy Pamela przygląda się z ogrodu zebranym w salonie gościom, odkrywamy niemal wszystkie elementy tego niszczącego uczucia. „Za oknem, w kompletniej ciszy, usta otwierały się i zamykały, ręce wykonywały ruchy, twarze krzywiły się bez sensu. Sprawiało to Pameli głęboką, złośliwą satysfakcję, kiedy, sama niewidoczna,

patrzyła na nich robiących grymasy w próżnię, gestykulujących bez powodu. Czuła, że odzyskuje trochę pewności siebie, że to jest jej rewanż. Rewanż za to, że ma tylko dwadzieścia lat i jest, jak oni to zwykli nazywać, niezgrana (niezgrana, Boże uchowaj! z nimi!), rewanż za to, że jest ubogą krewną a oni byli szczególnie dobrzy dla niej z powodu jej matki i jej drugiego małżeństwa, z powodu jej pijaństwa i awantur, które wybuchały kiedy ojczym wracał do domu ze śladami kredki do ust na twarzy..." Przebieg wieczoru, wyrozumiałość, jaką usiłują okazać dla przejawów jej „osobowości", doprowadza ją do paroksyzmu nienawiści. Od starej aktorki, która zresztą jedna widzi, co się z nią dzieje, uczy się dla zabawy mówić nie poruszając wargami, i zaczyna udawać „głosy" znikąd. W momencie krytycznym Pamela odprowadza ciotkę na górę i w przypływie nienawiści mówi do niej rzeczy straszne w ten właśnie sposób. Ciotka, której ostatnim konikiem są kontakty z duchami, doznaje szoku i spada ze schodów zabijając się na miejscu. Teraz występuje *advocatus diaboli* w postaci Aleca Pozny, młodego człowieka o ustach „soczystych jak morskie anemony", pełniącego funkcję „sekretarza do towarzystwa" bogatej snobki. Mówi Pameli, że przejrzał jej grę i wie o tym, że zamordowała ciotkę rozmyślnie, aby odziedziczyć jej majątek. Proponuje jej małżeństwo i wspólny udział w fortunie, w przeciwnym razie wyda ją. Teraz osaczona jest bez ratunku. Mur, który odgradza ją od normalnego życia, nie pozwala jej wyzwolić się z obsesji prześladowczych myśli. Nie może ich powstrzymać, zaczynają żyć własnym życiem, niezależnie od niej. Leżąc w swoim pokoju Pamela zaczyna słyszeć „głosy". „Raz z jednej, raz z drugiej strony niewidoczny towarzysz nocny szeptał bez przerwy: «zabiłaś ją, skręciłaś jej kark, skręciłaś jej kark, skręciłaś jej kark". Staje się ofiarą sił, które sama wyzwoliła. Głosy nie dają jej zasnąć, każą jej wstać, kierują jej krokami. Idzie do altanki i wiesza się. „Owionął ją zapach kurzu i pajęczyn. Nie mogła opanować drżenia. Potem wbrew woli sięgnęła w głąb schowka. Na tylnej ścianie, uwiązana do haka, zwisała pętla sznura. I nagle, ledwie jej tylko dotknęła, one były tam znowu, gwiżdżąc pod sklepieniem i śmiejąc się, śmiejąc".

Głosy to okrutne w swej precyzji studium psychologii dziewczyny doprowadzonej do stanu schizofrenii, z czego otoczenie nie zdaje sobie zupełnie sprawy. Narastanie incydentów, które pogłębiają jej chorobliwą depresję, odbywa się według wszelkich zasad tragedii klasycznej. Stara aktorka, Moira Dillon, odgrywa tu niemal rolę Kassandry, to, o czym mówi, przed czym przestrzega, antycypuje dalszy bieg wypadków. „Jest prawo wyboru życia, wolności i szczęścia... i niezaprzeczone, przez Boga dane prawo do śmierci, niewolnictwa, nieszczęścia." Pamela jednak nie ma możności wyboru. Porusza się w aurze fatalizmu, która poraża jej wolę. Wbrew sobie m u s i robić rzeczy głupie, brutalne, podłe i obrzydliwe. Pozostaje jej tylko ucieczka przed sobą.

W utworze tym, wyjątkowo „ludzkim" jak na Huxleya, wyraziło się wielkie współczucie dla niezawinionego losu wrażliwej, pozbawionej miłości istoty. Wrażenia tego nie stępia ani drażniąco luksusowa oprawa, ani pewna groteskowość sytuacji, w jakiej nieszczęście to jest pokazane.

Opowiadanie napisane jest świetnie. Reakcja amerykańskich czytelników była dość żywa, jedni chwalili, drudzy wymyślali. Byli i tacy, którzy potraktowali je jako zwariowaną historię o duchach, zdaniem ich nikomu już dziś niepotrzebną.

ab

PISARZ BURMAŃSKI W WARSZAWIE

Literatury europejskie wśród swoich twórców miały niemało ministrów. Byli to jednak... ministrowie pełnomocni. A minister pełnomocny, jak wiadomo, bardzo rzadko jest politykiem w pełnym znaczeniu tego słowa. To celebrant głównie. Oczywiście były i wyjątki. Znakomity poeta francuski, Saint-John Perse (autor *Anabazy*) to w życiu „prywatnym" Alexis Léger, długoletni sekretarz Quai d'Orsay, rzeczywisty inspirator francuskiej polityki zagranicznej od Brianda do Monachium włącznie. Były i wyjątki u nas, są jeszcze: minister Kruczkowski, minister Sokorski... Ale na ogół znamy współcześnie na Zachodzie i u nas tylko pisarzy-dyplomatów. W sam raz do antologii *Od Claudela do Przybosia*. Ale w tym związku dwóch aktywności jedna jest zawsze luksusem. W myśl przebrzmiałej, odżywającej dzisiaj, ale chyba kapitalistycznej zasady, że pisarz powinien mieć drugi zawód.

Wschód azjatycki daje nam dziś przykłady związków innych. Nie pozornych i nie luksusowych. Tam rzeczywiści wielcy mężowie stanu są poetami i powieściopisarzami. Ho Szi Minh w czasie wojny wyzwoleńczej odezwy do narodu składał mową wiązaną. Jego przemówienia cechowała świeżość metaforyki i prostota właściwa ludowej poezji. Mao Tse-tung jest filozofem. Ale jest także świetnym poetą. Jego poematy o *Długim marszu* uderzają pięknem i wyrazistością obrazowania.

Wizyta premiera Burmy, U Nu, w Warszawie rozszerzyła nasz widnokrąg w tej dziedzinie. Premier Burmy jest powieściopisarzem i dramaturgiem. O jego twórczości nie wiemy, niestety, więcej ponad to, co sam nam powiedział. Podczas wizyty w Związku Literatów mówił wzruszająco o swojej ustawicznej tęsknocie do pióra. Niemal za szczęśliwy okres swojego życia uważa dzisiaj dwuletnie zamknięcie w więzieniu angielskim, gdzie mógł napisać powieść i dramat. Początkowo pisał po angielsku. Wtedy podporą w walce z niewiarą w siebie był dlań Conrad. U Nu, Burmańczyk, czerpał otuchę z biografii Polaka, który stał się angielskim pisarzem. Do dziś dnia U Nu może z pamięci recytować fragmenty dzieł Conrada.

Walka narodowo-wyzwoleńcza, walka narodu burmańskiego z okupacją angielską i japońską unarodowiła także ideały i cele literackie U Nu. Obecnie U Nu pisze wyłącznie po burmańsku. Ostatnio napisana powieść i dramat mają się niebawem ukazać w angielskim przekładzie.

Ten bezpośredni, nie oparty na kompromisie życiowym, związek literatury z polityką w krajach azjatyckich jest na nasze europejskie przyzwyczajenia bardzo egzotyczny i bardzo czysty zarazem. Tam literatura jest naprawdę przedłużeniem czynu, a nie tylko jego relacją.

b

COCTEAU AKADEMIKIEM

Jean Cocteau, nie bez racji uważany za *enfant terrible* estetyki francuskiej, został wybrany członkiem Akademii Francuskiej. Cocteau, który debiutował w literaturze w 1909 roku i całe życie darł koty z członkami ultrakonserwatywnej Akademii, powiedział: „Teraz

stałem się instytucją narodową — niemal jak Gina Lollobrigida."

Począwszy od kardynała Richelieu, wszyscy wybitni Francuzi, którzy zajmowali jedno z 40-tu krzeseł Akademii Francuskiej, mają patent na nieśmiertelność. Dostać się tam trudniej aniżeli przejść przez ucho igielne. Wielu najwybitniejszym pisarzom francuskim nie udało się dopiąć tego celu. Owo mityczne „41 krzesło", zarezerwowane według legendy dla tych, którzy nie uzyskali oficjalnego tytułu akademika, przypadało choćby takim ludziom, jak Jean Jacques Rousseau, Denis Diderot i Honoré de Balzac.

W październiku zebrało się 34 żyjących członków tej szacownej instytucji i podjęło decyzję, zadającą kłam opinii o jej skostnieniu. Nowym akademikiem został Jean Cocteau, poeta, malarz, powieściopisarz, producent filmowy, tancerz, dramaturg, pozer i gaduła. Jean Cocteau ma teraz lat 66 i znany jest ze swej ekscentryczności. Ale wszystko się zmienia i jak sam mówi, „człowiek chce być sobą i równocześnie kimś całkiem innym".

Wśród akademików krąży powiedzenie: „Kiedy liczba nasza wynosi 40, drwią z nas i szydzą, kiedy jest nas 39 — padają przed nami na kolana". I tak jest istotnie. Najbardziej niezależni nie mogli się oprzeć „zielonej gorączce", pragnieniu noszenia zielonego, haftowanego złotem uniformu Nieśmiertelnych. Jest to ciągle jeszcze najwyższe potwierdzenie życiowego sukcesu.

Aby dostać się na ten szczególny Olimp, trzeba najpierw ułagodzić panujące bóstwa. Kandydat, który chce się ubiegać o przyjęcie, musi przyoblec szaty pokory i złożyć kolejno wszystkim akademikom czołobitne wizyty. Jego rodzina i bliscy umizgają się do starych, złośliwych tetryków, aby zjednać mu ich przychylną opinię. „Czy pańska poezja jest dobra? — warknął pewien Nieśmiertelny do Wiktora Hugo, gdy ten wnosił swoją kandydaturę. „Powiadają, że jest tak dobra, jak pańskie przemówienia, ale ja temu nie wierzę" — odpowiedział Hugo.

W porównaniu do trudów, jakie nastręcza samo wejście do grona wybranych, obowiązki Nieśmiertelnych nie są zbyt uciążliwe. Polegają głównie na pobieraniu rocznego stypendium w wysokości 60 tys. franków i pokazywaniu się na czwartkowych posiedzeniach. Pod wielką kopułą Francuskiego Instytutu odbywają się spokojne deliberacje nad zadaniami, zaleconymi przez Richelieu 320 lat temu. Naczelnym zadaniem jest „zachowanie elegancji języka francuskiego" przez stałą rewizję oficjalnego słownika. Jest to praca wymagająca namysłu. Nieśmiertelni, mimo że przeciętny ich wiek wynosi 73 lata, nie spieszą się. Ostatnio zrewidowane wydanie słownika ukazało się w 1932 roku. Jeżeli idzie o nową wersję, Nieśmiertelni są dopiero przy literze B.

Wybór Cocteau był swego rodzaju sensacją Paryża. W dniu oficjalnej uroczystości wprowadzenia go do Akademii przed dawnym Pałacem Mazarin zgromadziły się tłumy ciekawych. Pewną wolną ilość biletów na tę ceremonię sprzedawano po 50 dolarów. Cocteau wyreżyserował swój występ w najdrobniejszym szczególe. Ku niemałej niespodziance zgromadzonych ukazał się we wspaniałym, szamerowanym złotem kostiumie koloru ciemnego błękitu (zamiast tradycyjnie zielonego), robionym u Lanvina, ze szpadą wysadzaną drogimi kamieniami, której rękojeść przedstawiała profil Edypa. W swojej „mowie tronowej", która trwała przepisowo godzinę, powiedział: „Nadchodzi czas, kiedy nikt nie będzie mógł czytać i pisać a nieliczni mandaryni będą kwilić sobie na ucho swoje sekrety. Wyrażam pragnienie, aby, kiedy to nastąpi, Akademia udzieliła ochrony osobom podejrzanym o indywidualizm. Miło byłoby pomyśleć, że nasze drzwi będą otwarte dla jednostki prześladowanej przez zbiorowość".

Pasowany na Nieśmiertelnego Cocteau oświadczył: „Wejście do Akademii jest moim ostatnim skandalem."

at

KONFRONTACJA

Każda epoka szuka w dziełach przeszłości potwierdzenia własnego pojmowania piękna, potwierdzenia własnej potrzeby wzruszenia. Już sam wybór dzieł tłumaczonych z obcych literatur ukazuje potrzeby kulturalne, zainteresowania i skłonności czasów dzisiejszych. Z tego punktu widzenia warto by prześledzić dzisiejszą politykę wydawniczą w dziedzinie przekładu. Na pewno doszlibyśmy do wielu i bardzo ciekawych wniosków. Oczywiście odrębną dziedzinę literackiego przekładu zajmuje to, co nazywamy odrabianiem

zaległości. To jest dziedzina obszerna, pełna oczywistych rewelacji. Zaczytywanie się współczesnych w Smollett'cie, Fieldingu, Sternie czy Thackerayu nie świadczy jednak o odejściu od Balzaka, Flauberta czy Tołstoja. Po prostu nieznane lub niedostatecznie znane lądy zostały przybliżone, udostępnione wygodnymi środkami komunikacji. W dziedzinie prozy sprawa ta jest uproszczona i mądra polityka wydawnicza z powodzeniem zastąpi i ryzyko, i talent odkrywcy.

Inaczej jest z poezją. Właśnie w tej dziedzinie, w dziedzinie przekładu poetyckiego odbywa się owa konfrontacja, która wyraża potrzeby i wymagania teraźniejszości. Po jakie dzieła przeszłości sięgają poeci dzisiejsi i jakie wartości w nich znajdują? Odpowiedź na to pytanie może być bardziej istotna od teoretycznych uogólnień samych poetów, które najczęściej mają wartość postulatu w stosunku do ich własnej twórczości i stanowią komentarz (na wyrost) do ich.. zamierzeń.

Jest sporo materiału do przeanalizowania. Oczywiście nie mam na myśli wszystkich ukazujących się dzisiaj dzieł wielkich poetów obcych literatur. Bo wiele z tych wydań (Goethe, Schiller) jest właśnie świadectwem braku zainteresowania współczesnych. Jest coś żenującego w tym zdaniu się na — nie zawsze dobry — gust naszych poetów-tłumaczy dziewiętnastowiecznych. Naiwna rekonstrukcja pomników secesji. Ale wiele nowego jest w wydaniach Szekspira i Puszkina. Szczególnie nowe przekłady dzieł Szekspira są zastanawiające dzięki swej potrzebie odkryć. Kilka ubiegłych lat dało nam czterech nowych *Hamletów* (Iwaszkiewicz, Brandstaetter, Tarnawski, Chwalewik)! A Puszkin? Pamiętamy jeszcze batalię o *Eugeniusza Oniegina*, w której, niestety, starły się głównie temperamenty, a przecież warto by się pokusić o analizę tej konfrontacji *sine ira*.

Pretekstem do tych uwag są publikowane w bieżącym numerze *„Twórczości"* nowe przekłady słynnych utworów Rimbauda, dokonane przez Romana Kołonieckiego. Publikujemy te przekłady nie po to przecież, by przypomnieć czytelnikom *Statek pijany i Ręce Joanny Marii*. Utwory te w przekładach Miriama i Antoniego Słonimskiego weszły w krew naszej poezji. Szczególnie Miriamowski *Statek pijany* jest uznanym i słusznie uznanym arcydziełem poetyckiego przekładu. Nowy przekład *Statku pijanego* nie zaćmi z pewnością blasku, który bije przez półwiecze od przekładu Miriamowskiego. Ale nowy przekład ukaże także inne wartości. Kołoniecki zbliża się do oryginału z precyzją filologiczną, obiektywizmem i ścisłością wyobraźni. Otrzymujemy konfrontację ideałów poetyckości tak bardzo zależnych od epoki i jej aktualnych potrzeb.

zb

SPROSTOWANIA

W numerze 11 w artykule *Dwa dokumenty* przez przeoczenie nie podano, że kopie dokumentów z archiwum prefektury policji paryskiej w sprawie Mickiewicza zostały nam dostarczone przez dyrektora archiwum PAN, dra Zygmunta Kolankowskiego.

W tym samym numerze w artykule Juliana Przybosia pt. *Trzy wizje* zdanie przedostatnie rozdziału I (str. 111) powinno brzmieć:

„Epik powiatu nowogródzkiego trzymał się w swoich l o t a c h mocno ziemskich przedmiotów."

W artykule tegoż autora pt. *Wobec Największego*, zamieszczonym również w nr 12, zdanie, które zaczyna się w wierszu 8 od końca na str. 164, powinno brzmieć:

„Cóż to jest t a »ojczyzna«, zastanawiał się, w kim, w czym jest ona najbardziej?"

Książki nadesłane

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Asnyk Adam — *Wybór poezji.* Opracowała Alina Nofer. Okładkę projektował Stanisław Kobielski. Zakład imienia Ossolińskich, Wrocław, 1955, wydanie I; str. 164.

Kamieński Henryk — *Pan Józef Bojalski dziedzic dóbr Osin z przyległościami.* Z nieznanego pierwodruku wydał, wstępem i przypisami opatrzył Bogdan Zakrzewski, Państw. Inst. Wydawniczy, Warszawa 1955, wyd. I; str. 182, 2 nl.

Kochanowski Jan — *Dzieła polskie.* Wstępem i przypisami opatrzył Julian Krzyżanowski. Okładkę projektowali Marek Rudnicki i Franciszek Seifert. Państw. Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. III; t. I str. 429, 2 nl; t. II str. 370, 2 nl; t. III str. 410, 2 nl.

Potocki Stanisław — *Podróż do Ciemnogrodu i Świstek krytyczny* (Wybór). Opracował Emil Kipa (Biblioteka Narodowa. Seria I. Nr 154). Zakład imienia Ossolińskich, Wrocław, 1955, wyd. I; str. CX, 469, 1 nl.

Słowacki Juliusz — *Balladyna.* Tragedia w pięciu aktach. Opracował Eugeniusz Sawrynowicz. Okładkę projektował Zbigniew Klimczyk. Zakład im. Ossolińskich, Wrocław, 1955, wyd. II; str. 231, 1 nl.

Ujejski Kornel — *Pisma wybrane.* Tom I i II. Wyboru dokonał, wstępem i przypisami opatrzył Antoni Jopek. Okładkę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1955; t. I, str. 216, 4 nl, t. II, str. 278, 2 nl.

Klasycy literatury obcej

Balzac Honoré — *Eugenia Grandet.* Przełożył Tadeusz Żeleński-Boy. Opracował Jan Nowakowski. Okładkę proj. Stanisław Kobielski. Zakład im. Ossolińskich, Wrocław, 1955, wyd. I; str. 219, 1 nl.

de Coster Karol — *Legenda jako też bohaterskie i sławne przygody Dyla Sowizdrzała i Jagnuszka Poczciwca w krajach flamandzkich i gdzie indziej.* Wstęp R. Rollanda, przełożyła Hanna Szumańska-Grossowa. Posłowie T. de Vriesa przełożył Czesław Przymusiński. Okładkę, stronę tytułową i inicjały projektował Marek Rudnicki. Reprodukcje obrazów P. Bruegla. Przełożył Julian Rogoziński. Państw. Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. I; str. 635, 3 nl.

Dostojewski Fiodor — *Zbrodnia i kara.* Powieść w sześciu częściach z epilogiem. Tłumaczył Czesław Jastrzębiec-Kozłowski. Państw. Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. I; str. 548, 4 nl.

Fielding Henryk — *Historia życia Toma Jonesa czyli dzieje podrzutka.* Tom I i II. Przełożyła Anna Bidwell. Wiersze przełożył i posłowiem opatrzył Włodzimierz Lewik. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Portret Fieldinga — rys. W. Hogartha. Ilustracje George'a Cruikshauka. Państw. Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. I; t. I str. 606, 2 nl, 1 knl (portret), t. II, str. 610, 2 nl.

Wiktor Hugo — *Bug—Jargal.* Przełożył Zygmunt Glinka. Okładkę projektował Marek Rudnicki. (Z pism Wiktora Hugo. Pod redakcją Zbigniewa Bieńkowskiego). Państw. Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. I; str. 215, 1 nl.

Hugo Wiktor — *Hernani.* Dramat w pięciu aktach. Przełożył Henryk Rostworowski. Państw. Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. I; str. 187, 1 nl.

Rabelais — *Gargantua i Pantagruel.* Przełożył Tadeusz Żeleński-Boy. Wstępem opatrzył Mieczysław Brahmer. Okładkę projektował Jan M. Szancer. Państw. Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. III; t. I str. 547, 1 nl; t. II str. 427, 1 nl.

Rolland Romain — *Dusza zaczarowana.* Tom I. *Anetka i Sylwia. Lato. Matka i syn.* Tom II. *Zwiastunka.* Posłowie i przypisy Adama Kotuli. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Państw.

Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. III; t. I str. 598, 2 nl; t. II str. 630, 2 nl.

Rzymska elegia miłosna. (Wybór). Przełożyła Anna Świderkówna. Opracowali Gustaw Przychocki, Władysław Strzelecki. (Biblioteka Narodowa. Seria II. Nr 90). Zakład im. Ossolińskich, Wrocław, 1955, wyd. I; str. XCV, 1 nl, 208.

Schiller Fryderyk — *Dzieła wybrane.* Wybór trzytomowy pod redakcją Barbary Płaczkowskiej. Wstępem i przypisami opatrzył Adolf Sowiński. Okładkę i winiety tytułowe projektował Andrzej Heidrich. Państw. Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. I; t. I str. 461, 7 nl; t. II str. 583; t. III str. 359, 1 nl.

Shaw Bernard — *Major Barbara.* Sztuka. Przełożył Florian Sobieniowski. Wstęp autora tłumaczyła Cecylia Wojewoda. Państw. Wyd., Warszawa 1955, wyd. I; str. 262, 2 nl.

Cezar i Kleopatra. Sztuka. Przełożył Florian Sobieniowski. Przedmowę i uwagi autora tłumaczyła Cecylia Wojewoda. Państw. Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. I; str. 270, 2 nl.

Szewczenko Taras — *Utwory wybrane.* Redaktor i słowo wstępne: Włodzimierz Słobodnik. Posłowiem i przypisami opatrzył Marian Jakóbiec. Państw. Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. I; str. 326, 2 nl.

Tołstoj Lew — *Wojna i pokój.* Tom I, II, III i IV. Przełożyła Zofia Petersowa. Okładkę projektowała Ewa Frysztak Lubelska. Państw. Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. II; t. I str. 386, 2 nl; t. II str. 399, 1 nl! t. III str. 427, 3 nl; t. IV str. 367, 1 nl.

Turgieniew Iwan — *Zacisze i inne opowiadania.* Tłumaczyli: Zofia Kaczorowska i Paweł Hertz. Okładkę projektował Jerzy Jaworowski. Państw. Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. I; str. 389, 3 nl.

Poezja, dramat

Czernik Stanisław — *Z trzydziestu lat.* Okładkę i kartę tytułową projektowała Barbara Pisarczyk. „Czytelnik", Warszawa, 1955, wyd. I; str. 154, 2 nl. 1 knl. (portret).

Gałczyński K. I. — *Satyra, groteska, żart liryczny.* Ilustrował Henryk Tomaszewski. Wybór i redakcja: Ziemowit Fedecki. „Czytelnik", Warszawa, 1955, wyd. I; str. 406, 6 nl, 1 knl (portret).

Korniejczuk Aleksander — *Skrzydła.* Sztuka w czterech aktach. Przełożył Władysław Broniewski. Państw. Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. I; str. 142, 2 nl.

Mazur Maria — *W Stwoszowym domu.* Sztuka w trzech aktach. Okładkę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1955; str. 130. 2 nl.

Słucki Arnold — *Życie w pieśni.* Okładkę projektowała Liliana Baczewska. „Czytelnik", Warszawa, 1955, wyd. I; str. 64, 4 nl.

Woroszylski Wiktor — *Wiersze i poematy wybrane.* Państw. Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. I; str. 179, 1 nl.

Proza

Bunsch Karol — *Dwa opowiadania.* Okładkę i kartę tytułową projektował Andrzej Jeżowski. Ilustrował Tadeusz Zarzycki. Ministerstwo Obrony Narodowej, Warszawa, 1955, wyd. I; str. 105, 3 nl.

Cronin A. J. — *Zielone lata.* Tłumaczyła Krystyna Tarnowska. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. „Pax", Warszawa, 1955, wyd. I; str. 339, 1 nl.

Domański Marek — *Dom nad jeziorem.* Powieść. Okładkę projektował Lech Przybylski. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1955; str. 366, 2 nl.

Filipowicz Kornel — *Księżyc nad Nidą.* Okładkę projektował Jan Młodożeniec, „Czytelnik", Warszawa, 1955, wyd. II; str. 239, 1 nl.

Guzy Piotr — *Nocny zrzut.* Okładkę i stronę tytułową projektowali: Hanna Bodnar i Maciej Hibner. Ministerstwo Obrony Narodowej, Warszawa, 1955, wyd. I; str. 207, 1 nl.

Hołuj Tadeusz — *Królestwo bez ziemi.* Tom III. Krew i chwała. Okładkę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Przerywniki wykonał Jerzy Skarżyński. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1955, wyd. I; str. 547, 5 nl.

Iljenkow W. — *Wielka droga.* Tłumaczyła z rosyjskiego Maria Kelles-Krauzowa. Okładkę i stronę tytułową projektował Mieczysław Wiśniewski. Ministerstwo Obrony Narodowej, Warszawa, 1955, wyd. I; str. 362, 2 nl.

Jachontowa M. — *Okręty wychodzą na morze.* Z rosyjskiego tłumaczył Jerzy B. Rychliński. Okładkę i stronę tytułową projektował Włodzimierz Lewiński. Ministerstwo Obrony Narodowej, Warszawa, 1955, wyd. II; str. 465, 3 nl.

Kalinowski J. — *Stawka na błąd.* Okładkę, obwolutę i karty tytułowe projektował M. Wiśniewski. Ilustracje opracowali: B. Zarzycki, M. Wiśniewski, Z. Kościelniak. Ministerstwo Obrony Narodowej, Warszawa, 1955; str. 342, 2 nl.

Katajew Walentin — *Za władzę Rad.* Tłumaczyła Gabriela Pauszer-Klonowska. Okładkę projektował Andrzej Szlagier. „Czytelnik", Warszawa, 1955. wyd. I; str. 541, 3 nl.

Kijowski Andrzej — *Diabeł, anioł i chłop.* Okładkę projektował Lech Przybylski. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1955, wyd. I; str. 282, 2 nl.

Kostecki Tadeusz — *Nocny desant.* Okładkę projektowała B. Arciszewska. Ilustrował J. Rocki. Ministerstwo Obro-

ny Narodowej, Warszawa, 1955, wyd. I; str. 194, 2 nl.

Kowalska Anna — *Opowieści Wrocławskie.* Okładkę i stronę tytułową projektował Aleksander Stefanowski. PIW, Warszawa, 1955, wyd. I; str. 314, 2 nl.

Maresz Jan — *Z całego serca.* Tłumaczyła z czeskiego Maria Erhardtowa. Okładkę i stronę tytułową projektował Marek Rudnicki. Ministerstwo Obrony Narodowej. Warszawa, 1955, wyd. I; str. 200, 4 nl.

Markow Georgij — *Nad Juksą.* Tom I i II. Tłumaczył Seweryn Pollak. Ilustracje i obwolutę projektował Stefan Styczyński. Ministerstwo Obrony Narodowej, Warszawa, 1955, wyd. III; t. I str. 362, 2 nl; t. II str. 463, 1 nl.

Van der Meersch Maxence — *Ciała i dusze.* Tom I. Gdy widzisz tylko siebie... Tom II. Obyś coś ukochał. Tłumaczyli: Halina i Tadeusz Evertowie. „Pax", Warszawa, 1955, wyd. I; t. I str. 344, 2 nl; t. II str. 295, 1 nl.

Meissner Janusz — *Tajfun z południa wschodu.* Okładkę projektował Aleksander Winnicki. „Iskry", Warszawa, 1955; str. 243, 3 nl.

Morcinek Gustaw — *Urodzaj ludzi.* Okładka i strona tytułowa: Tadeusz Bogdański. Ilustracje: Leonia Janecka. Ministerstwo Obrony Narodowej; Warszawa, 1955, wyd. V; str. 184, 4 nl.

Niekrasow Wiktor — *W okopach Stalingradu.* Z języka rosyjskiego przełożył Jerzy Jędrzejewicz. Okładkę projektował Włodzimierz Lewiński. Stronę tytułową projektował Mieczysław Wiśniewski. Ministerstwo Obrony Narodowej; Warszawa, 1955, wyd. VIII; str. 343, 1 nl.

Panow Mikołaj — *Na oceanie.* Z rosyjskiego tłumaczył Kazimierz Truchanowski. Okładkę i stronę tytułową projektował Mieczysław Wiśniewski. Ministerstwo Obrony Narodowej, Warszawa, 1955, wyd. I; str. 309, 3 nl.

Pujmanowa Maria — *Życie zwycięża śmierć.* Tłumaczył Andrzej Sieczkowski. Okładkę i kartę tytułową projektował Marian Stachurski. „Czytelnik", Warszawa, 1955, wyd. I; str. 422, 2 nl.

Rolleczek Natalia — *Oblubienice.* Część druga *Drewnianego różańca.* Ilustracje i okładka Marii Hiszpańskiej-Neumann. „Iskry", Warszawa, 1955; str. 174, 2 nl.

Różewicz Tadeusz — *Opadły liście z drzew.* Okładkę projektował Marek Rudnicki. PIW, Warszawa, 1955, wyd. I; str. 106, 2 nl.

Rymkiewicz W. — *Rycerze i ciury.* Powieść historyczna. Okładkę projektował Mieczysław Wiśniewski. Min. Obrony Narodowej, Warszawa, 1955, wyd. III; str. 253, 1 nl.

Szczepanik Mieczysław — *Drwale.* Obwolutę projektował Zygmunt Żurowski. Min. Obrony Narodowej, Warszawa, 1955, wyd. I; str. 276, 4 nl.

Szmaglewska Seweryna — *Prosta droga Łukasza.* Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. PIW, Warszawa, 1955, wyd. I; str. 615, 1 nl.

Tołstoj Aleksy — *Piotr Pierwszy.* Tom I, II i III. Przełożył z rosyjskiego Andrzej Stawar. Opracował graficznie Andrzej Rudziński. Okładkę projektował Jerzy Jaworowski. PIW, Warszawa 1955, wyd. I; t. I str. 362, 2 nl; t. II i III str. 461, 3 nl.

Twain Mark — *Przygody Hucka.* Tłumaczyła Krystyna Tarnowska. Ilustrował i okładkę projektował Jan Lenica. „Iskry", Warszawa, 1955; str. 311, 1 nl.

Werszyhora Petro — *Ludzie o czystym sumieniu.* Tłumaczył z rosyjskiego Leopold Lewin. Ilustracje i przerywniki z oryginału rosyjskiego. MON, Warszawa, 1955, wyd. V; str. 582, 2 nl.

Wieczerza na Jodłowym Garbie. Tłumaczył z czeskiego Ludomir Rubach. MON, Warszawa, 1955, wyd. I; str. 203, 1 nl.

Wiktor Jan — *Wierzby nad Sekwaną.* Państwowy Inst. Wyd., Warszawa, 1955, wyd. I; str. 666, 2 nl.

JĘZYKOZNAWSTWO

Nitsch Kazimierz — *Studia wyrazowe.* Z 3 mapami. Zakład imienia Ossolińskich, Wrocław, 1955, str. 348.

SZTUKA

Teatr

Kott Jan — *Jak wam się podoba.* Okładkę i stronę tytułową projektował Marek Rudnicki. PIW, Warszawa, 1955, wyd. I; str. 318, 2 nl.

Natanson Wojciech — *Szkice teatralne.* Okładkę projektowała Maria Czajkowska. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1955, wyd. I; str. 314, 2 nl.

Plastyka

Bogucki Janusz — *Rozmowy o sztuce.* Obwolutę i kartę tytułową wykonał Kazimierz Wojtanowicz. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1955, wyd. I; str. 225, 3 nl.

W najbliższych numerach ukażą się:

Maksym Gorki

LEW TOŁSTOJ

Julia Hartwig

WIERSZE

Paweł Jasienica

O TRYLOGII

Tadeusz Kubiak

WIERSZE

Zofia Nałkowska

Z TEKI POŚMIERTNEJ

Vercors

OPOWIADANIE

Cena zł 7.-

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO
3 8198 323 609 972